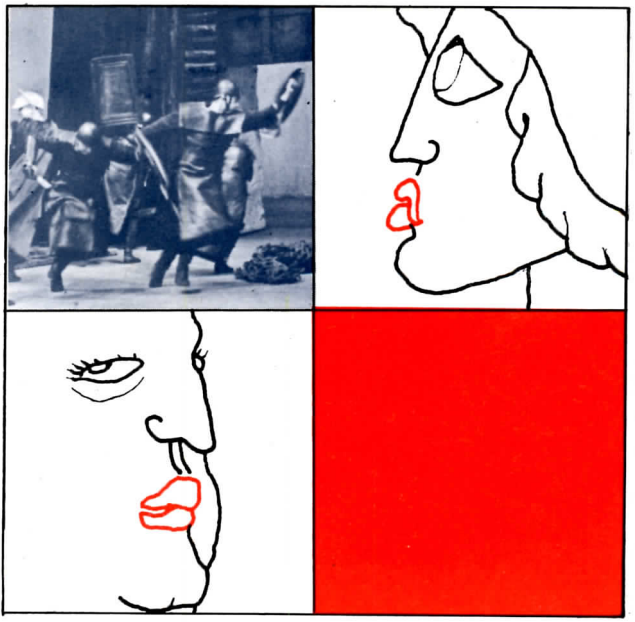
MANFRED WEKWERTH

diálogo sobre a ENCENAÇÃO

um manual de direção teatral

Apresentação de Fernando Peixoto
Tradução de Reinaldo Mestrinel



3.ª EDIÇÃO

EDITORA HUCITEC

"Fiz deste livro o ponto de partida para todos os seminários e cursos que orientei sobre direção teatral. Busco-o cada vez que começo um novo trabalho de encenação, levado por uma necessidade irreprimível. Em certo sentido, é o livro que Brecht não nos deixou escrito e sistematizado: um método materialista e dialético instigante para ajudar um encenador a realizar um trabalho artístico conseqüente e responsável."

da Apresentação de Fernando Peixoto

ISBN 85-271-0405-9

EDITORA HUCITEC

DIÁLOGO SOBRE A ENCENAÇÃO
Um Manual de Direção Teatral

MANFRED WEKWERTH

Diálogo Sobre a Encenação

UM MANUAL DE DIREÇÃO TEATRAL

Apresentação de Fernando Peixoto

Tradução de Reinaldo Mestrinel

Terceira Edição

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 1997

© Direitos de tradução e publicação reservados pela Editora Hucitec Ltda., Rua Gil Eanes, 713 - 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)240-9318 e 543-0653. Vendas: (011)530-4532. Fac-símile: (011)530-5938.

E-mail: *hucitec@mandic.com.br*

ISBN 85-271.0405-9 HUCITEC
Foi feito o depósito legal.

NOTA ESPECIAL PARA A EDIÇÃO BRASILEIRA

Ao leitor brasileiro!

Este texto, agora publicado em seu país graças aos esforços de Fernando Peixoto, nasceu espontaneamente do trabalho com atores operários. Foi escrito baseado nas reflexões de Brecht: para ele em princípio não existia nenhuma diferença entre ator profissional e ator não-profissional, sendo que este último, especialmente o ator operário, trazia para o teatro até mesmo mais sentido e mais compreensão da realidade do que o primeiro.

Eu sei que em seu país os homens de teatro demonstram um grande interesse pelo método de trabalho de Brecht. Porque estão interessados no teatro político, portanto naquele trabalho teatral que parte da conhecida citação de Marx – o que importa é não apenas interpretar, mas sim mudar o mundo. Se este pequeno estudo colaborar para levar essa idéia para o teatro e para o teatro operário não apenas como intenção mas como uma prática direta do trabalho teatral, então alcançará, ainda hoje, seu objetivo. Talvez ainda mais que na época de seu aparecimento, pois exatamente no continente latino-americano realizaram-se e se realizam transformações que modificam o mundo.

Saúdo portanto o leitor brasileiro e peço-lhe que compreenda a forma de diálogo do livro assim como eu considero-o como um importante companheiro na luta comum.

Berlim, junho de 1984
Manfred Wekwerth

ENCENAÇÃO E DIALÉTICA

Apropriemo-nos não apenas de suas grandes obras, mas também de suas pequenas práticas.
(Wekwerth, sobre Brecht)

1

Descobri este pequeno livro justamente quando estava dando meus primeiros tímidos e incertos passos como encenador. Me agarrei a ele como uma fonte inesgotável de sugestões, lutando comigo mesmo para não cair na quase irresistível tentação de assumi-lo como um manual de regras indiscutíveis, o que teria sido reduzi-lo a um receituário morto e inútil. Já o reli dezenas de vezes multiplicando anotações nas margens e ainda hoje devorei esta tradução oportuna e indispensável com olhos de espanto e surpresa. Fiz deste pequeno livro, desde 1971, o ponto de partida para todos os seminários e cursos que orientei sobre direção teatral

em São Paulo e em muitos outros estados. Busco-o cada vez que começo um novo trabalho de encenação, levado por uma necessidade irreprimível. Não hesito em apontar seu lançamento no Brasil como um acontecimento editorial de extrema importância para todos que estudam ou fazem teatro no país. Em certo sentido, é o livro que Brecht não nos deixou escrito e sistematizado: um método materialista e dialético instigante para ajudar um encenador a realizar um trabalho artístico conseqüente e responsável. Wekwerth ensina que a arte do encenador começa com sua capacidade de provocação, que a reflexão crítica pode ser um prazer intenso, que um trabalho coletivo necessariamente tem de fundamentar-se na discussão livre e democrática, que é imprescindível partir sempre do real e nunca dos preconceitos ou das armadilhas do hábito e da tradição, que a criatividade é um processo científico aberto ao constante debate, que a verdade é concreta e os dogmas representam a repetição da mentira, que o humor é indispensável e a dialética marxista é o único caminho para desvendar a complexidade de um texto e colocar na cena de forma divertida e instrutiva as relações que os homens estabelecem entre si na sociedade, que somos mais produtivos brincando do que suando. E que depende de nós, portanto, representar a verdade no palco; e a verdade no palco só será verdade se aparecer aliada à sua irmã, a beleza. Não tenho dúvidas: este pequeno livro é muito mais que um breve manual de direção teatral – é um curso, irônico e lúcido, de pensamento e humanismo.

2

Antes de ler o livro eu já havia indiretamente conhecido Wekwerth. Dois dos mais impressionantes impactos que vivenciei, como espectador, foram dois de seus espetáculos mais inesquecíveis, verdadeiros clássicos do teatro contemporâneo: as montagens do "Berliner Ensemble" de A Resistível Ascensão de Arturo Ui *e do* Coriolano *de Brecht. Ambos me marcaram pela espantosa inventividade da linguagem cênica, produtos acabados de toda a teoria brechtiana que eu havia estudado sem imaginar o alcance poético e político que poderiam resultar no palco. Wekwerth nasceu em 1929 e ingressou no "Berliner Ensemble" em 1951 como assistente de Brecht. Foi responsável por alguns dos mais brilhantes espetáculos do conjunto e também fora do "Berliner Ensemble" realizou montagens vigorosas e decisivas, como um* Ricardo III *de Shakespeare no "Deutsches Theater", também na capital da República Democrática Alemã. Depois da morte de Hélène Weigel em 1971 voltou para a companhia fundada por Brecht e é atualmente o diretor* (intendant) *do "Berliner Ensemble". Este pequeno livro tinha como título original* Sobre o Trabalho de Encenação Para os Teatros Amadores (Über Regiearbeit mit Laienkünstlern). *Este sem dúvida é um dos aspectos mais fascinantes deste manual que, repito, não pode ser lido como uma bíblia sagrada mas sim como a exposição de um método de trabalho que cada um precisa adaptar a si mesmo e à realidade sociopolítica na qual se insere seu trabalho artístico: a partir de uma discussão sobre o significado do traba-*

lho teatral não-profissional (que evidentemente possui outra conotação num país socialista), resgata um processo dialético essencialmente apoiado nas sugestões de Brecht. Ele mesmo se encarrega de deixar claro que a distinção entre profissional e não-profissional é bastante relativa, com vantagens e desvantagens de ambos os lados. Sua estrutura é já provocativa: os dois personagens que dialogam são um só, o que torna a leitura ainda mais reveladora. Uma advertência: dois textos são utilizados o tempo todo como exemplos – Os Fuzis da Sra. Carrar *de Brecht, bastante conhecido no Brasil, e, ao contrário, bastante desconhecida entre nós, uma comédia chinesa de Loo Ding, Chang Fan e Chu Shin-nan (que o "Berliner Ensemble" encenou em 1954 numa adaptação dele mesmo junto com Elisabeth Hauptmann),* Milho Para o Oitavo Exército, *sobre um episódio da guerra de libertação liderada por Mao Tsé-tung e o PC chinês. É evidente que o conhecimento aprofundado destes dois textos facilita a leitura do livro, mas não é indispensável: o que importa é estudar, através dos onze diálogos, um método de análise, concepção e trabalho. É um livro que possui uma prodigiosa estrutura: os conceitos vão sendo esclarecidos pouco a pouco, idéias que aparecem num capítulo vão adquirindo consciência e aprofundamento nos seguintes. Em 1979, em Berlim, num de nossos encontros no "Berliner Ensemble", pedi a ele os direitos para edição no Brasil. Imediatamente ele me passou uma versão mimeografada, modificada e atualizada, usada como texto básico nas escolas de direção na RDA, agora intitulada* Diálogo Sobre a Encenação (Gespracht Über Regie). *Só agora, graças à*

Editora Hucitec e à tradução de Reinaldo Mestrinel, este texto está entregue à classe intelectual e teatral brasileira. Antes tarde do que nunca. O livro mantém todo o seu valor, todo o seu significado e sua vigência. Espero que seja um primeiro passo para a edição de outros de seus escritos, especialmente de livros como Brecht? (Brecht?), Notate Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966 (Notas sobre o Trabalho do Berliner Ensemble de 1956 a 1966) ou Theater und Wissenschaft (Teatro e Ciência) *etc. Este livro é ainda um seguro manifesto em defesa de uma concepção de estética que não aprisiona os verdadeiros criadores em falsos dilemas como estilo ou forma: denuncia apenas aqueles para os quais a manifestação artística é um ato de fuga, mistificação ou de irresponsabilidade. E não perde nunca o permanente sentido de humor e festa que nasce da aplicação livre e descontraída do método dialético de pensamento e interpretação do mundo, visando sua transformação revolucionária que serve a um pluralismo de linguagens cênicas: Wekwerth faz a louvação da alegria de representar, assinalando, por exemplo, que seria ridículo imaginar que alguém se dedica a jogar futebol para cumprir um dever patriótico de fortalecer o corpo. E define o encenador como um homem que se reúne com seu coletivo de trabalho não para fornecer respostas e soluções, mas para incentivar a pesquisa, a reflexão, a dúvida, o questionamento permanente. Repete Hegel: o conhecido, por ser conhecido, não é reconhecido.*

Fernando Peixoto
São Paulo, 8/maio/1984

NOTA DA TERCEIRA EDIÇÃO

A República Democrática Alemã, onde estava situado o "Berliner Ensemble", acabou em 3 de outubro de 1990 com a unificação das duas Alemanhas. Manfred Wekwert, assim como muitos dos mais vigorosos seguidores de Brecht, foi afastado da direção e do próprio "Berliner Ensemble" no final de 1992. Mas continua vivendo em Berlim, trabalhando sem parar dentro e fora da Alemanha.

Fernando Peixoto
1997

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO BRASILEIRA, *Manfred Wekwerth* 7

ENCENAÇÃO E DIALÉTICA, *Fernando Peixoto* 9

Por que o diálogo? 17

DIÁLOGO SOBRE A ENCENAÇÃO

Diálogo 1 Sobre o trabalho de encenação com artistas não-profissionais 23

Diálogo 2 A preparação de uma encenação 48

Diálogo 3 Sobre a dialética no trabalho de encenação 61

Diálogo 4 Algumas palavras sobre a análise do encenador 81

Diálogo 5 Sobre os ensaios de marcação (I). 103

Diálogo 6 Sobre os ensaios de marcação (II) 114

Diálogo 7 Algumas considerações sobre os ensaios de detalhes 138

Diálogo 8 Exemplo de ensaio de detalhe (I) 147
Diálogo 9 Exemplo de ensaio de detalhe (II) 158
Diálogo 10 Os ensaios corridos 168
Diálogo 11 Ensaios técnicos e ensaios gerais 182

POR QUE O DIÁLOGO?

"Entende-se por diálogo em prosa, antes de mais nada, essa forma de conversação cujo objeto é um conhecimento qualquer ou uma discussão científica. O diálogo socrático é disso um exemplo. Sua intenção exclusiva é suscitar, através de questionamentos adequados, imagens e idéias determinadas. E desenvolvê-las até que, por si próprias, se tornem evidentes. Os personagens desse diálogo são fictícios. Todavia, não é aí que reside esta forma de discussão, mas sim no modo como se desenvolve o tema e que por isso é denominado filosófico. O diálogo filosófico parece ser menos adaptado ao estágio atual das ciências do que em épocas anteriores da especulação filosófica." Mayer's neues Konversationslexikon (Novo Dicionário de Conversação Mayer), *2.ª edição, 1871**.

Eu considero o diálogo muito adaptado ao "estado atual da ciência". Além da vantajosa possibilidade de exposição de um assunto, seu princípio básico – "não é

* É uma enciclopédia publicada pela primeira vez de 1840 a 1852 em 52 volumes pelo "Bibliographisches Institut", Leipzig. Teve inúmeras reedições (N. T).

bem isso, mas sim aquilo" – é útil para a representação dos processos dialéticos. Mas ao contrario do clássico diálogo platônico, procuramos evitar atribuir sistematicamente as afirmações corretas a um interlocutor e as erradas ao outro, para que o leitor não as diferencie mecanicamente. A própria investigação da verdade precisa ser representada como um processo, no qual duas opiniões são colocadas em julgamento. O leitor não precisa expressar necessariamente sua simpatia por um ou pelo outro interlocutor.

Acerca dos próprios interlocutores, não há muito a dizer, a não ser que não se procurou criar tipos determinados. Se um aparece mais como mestre e o outro como aprendiz, isso não quer dizer que o próprio mestre não aprenda ensinando.

Manfred Wekwerth
(Berlim, R. D. A., 1956)

É preciso lembrar mais uma vez que a tarefa do ator é divertir os filhos da era científica, os espectadores, com sentimento e alegria. Precisamos repetir isso freqüentemente, especialmente para nós mesmos, alemães. Pois na Alemanha tudo resvala facilmente para o plano do imaterial e do abstrato. A ponto de começarmos a falar de uma "visão de mundo" quando o próprio mundo já está desfeito. O próprio materialismo, para nós, é pouco mais que uma idéia. O prazer sexual torna-se, entre nós, uma obrigação conjugal, o prazer artístico está a serviço da cultura; e aprender não significa um conhecimento agradável, mas sim enfiarmos o nariz num objeto de conhecimento. Nada do que fazemos representa um esforço de alegria e para justificarmos os nossos atos não invocamos o prazer que tivemos, mas, sim, o suor que nos custou."

Bertolt Brecht,
Pequeno Organon Para o Teatro,
parágrafo 75.

DIÁLOGO SOBRE ENCENAÇÃO

Diálogo 1

SOBRE O TRABALHO DE ENCENAÇÃO COM ARTISTAS NÃO-PROFISSIONAIS

A: Sei que você trabalhou alguns anos com grupos de teatro não-profissionais. Poderia falar um pouco, o mais brevemente possível, sobre a encenação nestes grupos? Estabelecer também algumas diferenças em relação ao teatro profissional? Você tem condições de fazer comparações, já que trabalha, há alguns anos, como encenador no teatro profissional.

B: Não deveríamos nos deter em demasia nestas questões de princípio, pois muito antes de existirem princípios, já existiam os grupos de teatro profissionais.

A: Mas precisamente agora fala-se muito que não deveria haver diferenças entre montagens não-profissionais e profissionais. O que você acha disso?

B: O que acho? Conheço dezenas de funcionários de cultura que quebraram a cabeça com esta ques-

tão. Não conheço nenhum grupo não-profissional que tenha discutido seriamente esta "questão existencial". Mas já que você pergunta tão insistentemente, há tanto semelhanças quanto diferenças. Os empreendimentos são em princípio análogos: teatro profissional e não-profissional pretendem representar uma história em um palco, diante de um público. O público deve ser divertido e instruído. Mas isso é apenas um aspecto da questão.

A: Mas um aspecto importante. Penso na formação artístico-científica do encenador não-profissional. Ele precisa ter, em definitivo, uma perspectiva. Muitas coisas da encenação profissional são sem dúvida úteis e podem ser aprendidas pelos não-profissionais, por exemplo, divisão das fases da encenação, marcações, agrupamentos, movimento em cena, ritmo, ações físicas. Mas o encenador profissional conta com o ator profissional. Este dispõe de uma formação, de longa experiência no palco, dedica-se exclusivamente à representação, tem um contrato que o obriga a representar e, além disso, deve possuir um talento extraordinário, pois é pago – e bem pago – para isso. O próprio encenador não-profissional é amador (uma palavra medonha – até mesmo usada na Alemanha geralmente como insulto)[1], tem diante de si o ator não-profissional. Sem dúvida, há também en-

[1] Vale o registro da pertinência desta observação para o Brasil. (N. T.).

tre os não-profissionais talentos admiráveis. Mas, primeiro, são mais raros, já que estes em geral se dedicam ao teatro profissional. E, segundo, o teatro não-profissional é mais um movimento amplo do que uma elite. Então, o encenador não-profissional não pode contar com perfeição artística. E falta a intensidade e regularidade do trabalho esmerado, que exige muitas vezes dos participantes quatro horas diárias de trabalho, durante meses a fio.

Estas comparações tolhem necessariamente, de antemão, o trabalho do teatro não-profissional? Não é quase regra que o teatro não-profissional tem de situar-se abaixo do nível do teatro profissional? O teatro profissional não tem de permanecer sempre o modelo inigualável?

B: Ouvindo você falar, quase se poderia acreditar. Mas, graças a Deus, a verdade é concreta. Na situação atual, as vantagens do teatro profissional citadas por você têm suas desvantagens, e as desvantagens do teatro não-profissional, suas vantagens. Importa que cada qual aprenda a utilizar as vantagens em detrimento das desvantagens. Pense-se aqui como é ridícula a aplicação mecânica da fórmula: não há diferença entre teatro não-profissional e teatro profissional. Justamente a aplicação mecânica desta fórmula tolhe o trabalho do ator não-profissional, já que o situa em posição de inferioridade. É esta fórmula, entendida erroneamente, que o faz erguer os olhos com inveja e misticismo para o deus ATOR. É esta fórmula

compreendida erroneamente que dirige seu olhar para a rotina teatral, tão propagada atualmente, em vez de orientá-lo para a realidade. Um disparate. Falemos com alento desta diferença em relação ao teatro profissional. Tentemos tirar proveito precisamente desta diferença.

Eu gostaria de fundamentar minhas afirmações. No mês passado, visitei três grupos de teatro: o grupo de uma unidade do Exército Popular em Rügen, o grupo do Banco Central Alemão e da Fábrica de Módulos em Karl-Marx-Stadt e o grupo de Universidade Humboldt de Berlim. Eles representavam, respectivamente: *O Primeiro Exército de Cavalaria,* de Vichnievski[2]; *Milho Para o Oitavo Exército*[3]*; e Um Homem é um Homem*[4], de Brecht. Pela análise dos três espetáculos, cheguei às seguintes conclusões:

O encenador não-profissional deve explorar o fato de tanto ele quanto seus atores estarem imediatamente ligados à realidade social. Atores-operários não têm nenhuma dificuldade na representação de operários; eles falam como operários, caminham e se comportam como operários, sabem como um operário cansado se senta numa cadeira e como acende um cigarro. Para

---

[2] Um dos mais expressivos representantes da dramaturgia soviética, autor de um texto clássico do teatro revolucionário, *Tragédia Otimista* (N. T.).

[3] Texto chinês de Loo Ding, Chang Fan e Chu Shin-nan, encenado pelo Berliner Ensemble e adaptado por Elizabeth Hauptman e Manfred Wekwerth em 1954 (N. T.).

[4] Título original: *Mann ist Mann* (N. T.).

muitos atores, isso hoje em dia é quase insolúvel, pois o nosso proletariado já chegou à sala de espectadores, mas não, ainda, ao palco. Vi uma cena de *O Primeiro Exército de Cavalaria* em que dois camponeses pobres apresentam-se voluntariamente ao Exército Vermelho. Ambos os atores não-profissionais eram soldados do Exército Popular e filhos de trabalhadores rurais na vida particular. Vi a mesma cena interpretada por atores profissionais. Muito mais poética e mais real na interpretação dos não-profissionais: com que delicadeza e humildade eles entravam na repartição, com que determinação pediam para serem incorporados por Budjonny e em que bela postura ouviam falar das privações e sacrifícios que a guerra civil impõe a um soldado do Exército Vermelho. Os atores profissionais faziam-no com uma face trágica e outorgando-se importância: para eles, as privações do serviço militar eram trágicas em si. Os atores não-profissionais decidiram interpretar a cena alegremente: esta guerra era para eles justamente o início de um futuro sereno. Quando, por fim, sentindo-se novamente "em serviço", batiam os calcanhares, pude apreciar, como espectador, que se tratava de um procedimento sensato: a instrução militar estava neste caso subordinada a objetos razoáveis.

Quanta experiência de classe precede tais idéias de representação! Pobre do diretor não-profissional que encenar novos comportamentos levado pela rotina teatral linear, em vez de se inspirar nas experiências preciosas de seus atores, mesmo quan-

do elas se exprimam acanhadas num primeiro momento! Para isso, em casos semelhantes, o teatro profissional tradicional apela para expedientes experimentados, com os quais nem mesmo Mestre Antão poderia compreender o mundo[5].

A: De acordo. No seu exemplo, você tem soldados do Exército Popular e filhos de trabalhadores agrícolas. Imagine a mesma cena representada por um grupo de estudantes. Ou por empregados de escritório. O que aconteceria?

B: Esta questão é essencial. Eu não sustento de modo algum que cada um somente pode representar seu próprio tipo social, embora na maior parte das vezes isso fosse o melhor. Quero é afirmar que a arte da observação da vida social real foi enterrada pelo teatro profissional. E que os próprios estudantes representam o que observam com mais vigor e simplicidade do que muitos atores hoje em dia, que de tanto representar esqueceram a realidade. Isso hoje em dia é essencialmente grave, visto que as observações feitas hoje já são superadas por aquelas do dia de amanhã.

A: Isso soa de modo perigosamente abstrato, viu? Tenho tido freqüentes experiências com atores

---

[5] Frase contundente de *Maria Madalena,* de Hebbel, dita pelo personagem Mestre Antão: "Não compreendo mais o mundo".

não-profissionais que têm dificuldade especial em representar a si próprios. E quanto mais se trabalha com eles, mais inseguros se tornam.

B: Então eu posso dizer como você trabalhou com eles: tentou "tirar alguma coisa" deles, como se diz na linguagem teatral. Você tentou sugerir-lhes alguma coisa, para que "eles mesmos se superassem". Você tentou transformá-los em pessoas completamente diferentes. Saiba que esta postura cabe mais ao âmbito da psicologia do inconsciente do que ao teatro. Certamente um teatro que se perde no psíquico utiliza este método com sucesso: pensemos em Jürgen Fehling[6].

Eu considero este método de trabalho de utilidade muito limitada para o nosso teatro. E, para o teatro não-profissional, é inútil.

A: Mas você sabe que, afirmando isso, está nadando contra uma ampla corrente: a maioria de nossas montagens não-profissionais são "trabalho de uma só pessoa". Isto é, o trabalho do encenador. Ele representa, os demais o imitam; ele pensa primeiro, os demais depois dele. A propósito, seu grupo também se desmoronou ruidosamente quando você saiu. Ou não?

B: Tome isso como autocrítica. Somente uma vez

---

[6] Fehling (1885-1968), o mais realista dos encenadores do teatro expressionista alemão dos anos 20. Autor de *A Magia do Teatro*, onde expõe suas idéias (N. T.).

a teimosia de um ator me forçou a representar corretamente a mim mesmo; tínhamos conseguido um torneiro-mecânico que jamais havia pisado num palco. Ele deveria interpretar o papel do operário Pedro em *Os Fuzis da Senhora Carrar*[7], de Brecht. Expus a ele apaixonadamente uma concepção que previa aquilo que deveria suceder dentro de si. Representei-lhe a paixão com que ele deveria exigir os fuzis de sua irmã: riu-se sonoramente de mim. Perguntou por que deveria gritar tanto; o homem tinha atrás de si um caminho longo e penoso; de resto, alguém que teve de se esforçar toda a sua vida sabe medir com moderação sua fadiga. E, além disso, para ele, Pedro estava mais interessado nos fuzis do que na briga com a irmã: ao contrário, evitaria a briga antes de iniciá-la.

Eu capitulei diante destas considerações "simplistas" e, melindrado, limitei-me a achar juntamente com ele as marcações e movimentos mais sensatos, bem como as pausas mais significativas. Entretanto, ele foi ficando à vontade no papel, exigia tenazmente determinados apetrechos (por exemplo, cigarrilha em vez de cigarro) e contagiava os demais atores com sua ingenuidade provocadora. Com o tempo, admirei-me com a abundância de gestos que ele oferecia para o papel: eram observações sérias. Ele representava amiúde de modo demasiadamente lento; indiquei-lhe seu rit-

---

[7] Título original: *Die Gewehre der Frau Carrar* (N. T.).

mo. Com freqüência não se encorajava a fazer pausas longas. Tentei animá-lo. Era acanhado, e me contive a duras penas para não forçá-lo (na verdade, mais porque estava ferido na minha honra de encenador!). No fim, tive a impressão de uma grande pobreza, porque achava que tinha feito muito pouco. Bertolt Brecht, que viu a montagem, contratou imediatamente este ator.

Sob a direção de Brecht, ele interpretou imediatamente um segundo-sargento em *Mãe Coragem*[8]. Era especialmente divertido, já que o representou com uma ótica de quem está "embaixo". A contradição entre sua pessoa privada e o personagem foi fecunda. A rigor, Brecht jamais tentou transformá-lo num perfeito segundo-sargento da cabeça aos pés. Mostrava exatamente apenas os traços de um sargento sabujo que a ele, como operário, pareciam destacáveis: os traços monstruosos.

A: Um talento singular.

B: Sim. Mas a vantagem deste método de trabalho somente se demonstra verdadeiramente em talentos menores. De resto, nos grupos não-profissionais contamos muito mais com talentos experimentados. Com o tempo, deduzi que se deveria pesquisar mais – e isso em cada nova peça. Para cada grupo é necessário um "núcleo" de membros, mas deixar de testar na questão da

[8] Título original: *Mutter Courage und ihre Kinder* (N. T.).

distribuição dos papéis significa o fim do grupo não-profissional. Dever-se-ia negligenciar a grande vantagem de se poder aproveitar a todos?

Nos grupos não-profissionais, as vedetes são mais do que improdutivas: são cansativas.

A: Uma boa teoria! Não se esqueça, porém, da prática. Cada "principiante" provoca novas dificuldades: não sabe movimentar-se livremente no palco, tem dificuldades com as mãos, fala em tom monótono, declama ou usa chavões.

B: Você vai rir, mas na minha opinião isso acontece quando não se descobriu as vantagens específicas do teatro não-profissional e se coloca a reboque do teatro profissional.

Atores não-profissionais com um pouco de talento atuam no palco muito mais soltos do que muitos dos nossos atores profissionais.

Com uma condição: que não se tente transformá-los de antemão em profissionais, de modo que deixem de imitar o homem comum para imitar o ator profissional. Vejamos os movimentos "livres" dos atores comuns, movimentos que já trazem da escola de arte dramática: o famoso "gingado" que deve exprimir elegância; o andar com passos marcados, que anuncia homem importante; o "saracotear" para situações alegres. E com isso deixa de existir a "liberdade", que passa a ser limitada pelos padrões já fixados. Se não se fez o ator não-profissional recordar semelhantes movimentos, deixando-o simplesmente andar, destruindo-se a

idéia barata de que tudo no palco deve ser "arte" (isto é, "artificial"), não se terá estas dificuldades.

Aliás, não é fácil destruir o solene respeito pelo palco: esta é uma tarefa central do encenador não-profissional.

A: Você acha? E a gesticulação?

B: A mesma coisa. Nossa tradição teatral separa de modo idealista gesto, palavra e movimento. O ator comum defronta-se com o problema de encontrar para cada palavra um gesto "próprio"; sim, para amor, ódio, alegria e indignação ele possui gestos a toda prova, transmitidos pela tradição, os quais bem pude observar nas escolas de arte dramática, mas jamais na vida real. À "liberdade" de gesticular de tal maneira torna acanhado o ator não-profissional imitador: ele não sabe o que "precisa" fazer com as mãos. Mas como é que se pode mostrar com estes gestos quem ama, odeia, fica alegre? Um operário ou um patrão? Um oficial ou um soldado? Observe-se, por exemplo, um operário falando: com que sobriedade gesticula, quanto significado tem cada gesto! O ator não-profissional não deve jamais começar com estes gestos estabelecidos pelos atores profissionais. Ele só precisa mostrar, a partir de sua experiência, como se comportaria um determinado ser humano a ser representado. Neste caso, o encenador não deve de modo algum discutir longamente com o ator; ele tem de deixá-lo representar tranqüilamente. Em *Um Ho-*

mem é um Homem, soldados ingleses tentam saquear um templo tibetano. Um deles entala a mão numa ratoeira e é ferido nos dedos. Então, tem de dizer a frase: "Isso será vingado!". O ator não-profissional insistiu em dizê-lo não de modo furioso, mas alegre e objetivamente: como soldado, os ferimentos fazem parte dos riscos do ofício; além disso, a até então estúpida questão do assalto ao templo adquiriu agora um "caráter defensivo": aqui, deve ser vingada uma mão esfolada. Ele representou a seqüência, o encenador não ficou satisfeito com o resultado: para ele, a mão ferida tinha a mesma magnitude dos tiros de Sarajevo para a Áustria-Hungria em 1914. Ocasião oportuna para começar, pois, "com justiça", um ataque mais amplo. O intérprete refletiu um momento. Depois tentou representar esta cena com grandeza e significado histórico: esticou para o céu a mão pintada de vermelho com os dedos encarranchados e manteve-a longamente diante do nariz de cada um de seus companheiros. Que gesto belo, grosseiro, ingênuo!

Quantos atores teriam neste caso cerrado ou brandido os punhos, para expressar seus sentimentos "interiores"! Quantos teriam se arrepiado de apresentar a cena de modo tão "deselegante" e tão direta! Mas a cena foi exatamente mostrada de modo direto e pesado. E raramente senti com tanto prazer as sutis matizes psíquicas como neste caso.

Coitado do encenador não-profissional que comprimir as múltiplas propostas ingênuas de seu

ator nos moldes da rotina teatral! Coitado, porque toma por incapacidade o acanhamento dos seus intérpretes. Será que na realidade sempre acontece como nas estórias da carochinha? Quantos esforços freqüentemente tem de fazer o encenador profissional para levar seus atores a um "acanhamento poético"!

A: É difícil para o artista não-profissional voltar as costas para o teatro convencional. Para onde deve olhar? Sei, você dirá, para a realidade. Mas a maioria dos nossos encenadores não-profissionais não toma o "natural" e o ingênuo por indigno? Quando recentemente perguntei a um ator: "Afinal, por que você anda tanto pra lá e pra cá, como uma pantera, é assim que você faz na vida real?", recebi a resposta: "Não, mas estou num palco".

B: Você toca aqui num ponto essencial: a marcação da cena. Aí a coisa parece um pântano: herança do teatro burguês. O arranjo cênico servia e serve ainda hoje para exprimir processos "interiores" enredados, opacos. Com que habilidade o encanador não-profissional copia seu colega profissional: "Aqui você precisa fazer um movimento para se aliviar psiquicamente", "Você anda agora de um lado para o outro para expressar suas dúvidas interiores", "Você tem de fazer movimentos para dar vida à cena". Um disparate! Como seria fácil o encenador não-profissional tirar proveito da ingenuidade briosa e artística de seus

atores! Ali onde o teatro tradicional precisa de ativações psíquicas idealistas, o encenador não-profissional será perfeitamente claro dando motivações concretas: "Você fica sentado ou de pé num lugar, até haver razões para você sair daí". Tais razões são: abrir uma porta, deixar alguém em segundo plano, manifestar algum interesse, ensinar como um professor, de acordo com a exigência do comportamento do seu personagem com os demais. Ou: pertencerão a um mesmo grupo íntimo aqueles que estão solidários de acordo com a situação dada. E isso até que haja motivo para desfazer o grupo.

Na representação de *Milho Para o Oitavo Exército,* em Karl-Marx-Stadt, o encenador tinha distribuído com bom gosto em todo o espaço os três guerrilheiros que acolhem o japonês e tinha lhes insuflado pequenas reações psicológicas. Por que esta marcação? Para que o espectador pudesse notar esta pequena reação, os atores não podiam "proteger-se" reciprocamente. A graça da cena contida na fábula fez-se levemente presente: a fábula efetivamente indica que os três guerrilheiros conseguem juntos dirigir a ira do japonês para o seu homem de confiança. A "desordem" desta marcação, sentida como "natural" e copiada segundo o modelo do teatro tradicional, resultava contra a natureza do acontecimento: o japonês afasta-se nitidamente do grupo de guerrilheiros e se dirige ao seu homem de confiança desvairado.

Para o encenador não-profissional e seus ato-

res, pareciam demasiadamente ingênuas algumas reflexões próprias e vivazes em relação aos modelos tradicionais. Não se davam conta que precisamente a ingenuidade na representação dos fenômenos simples pode ser hoje uma importante vantagem do teatro não-profissional.

O medo do direto e rude teve amargas conseqüências. Se o ator profissional consegue enganar no vazio passando por cima do argumento, se lhe são propícias estas ocasiões para desenvolver charme e mostrar profundezas psíquicas, o ator não-profissional fatalmente se embaraça neste matagal: transforma-se exatamente num ator imperfeito.

Outra coisa que a montagem não-profissional desperdiça com irremediável leviandade: a capacidade do ator de falar com naturalidade. É comum ouvir os encenadores não-profissionais gritarem no palco: "Mais expressão!", "Mais intensidade!", "Mais sentimento!", "Mais sentido!", "Não coma o final de frase!" Que pecado, um pecado original do teatro profissional! Por acaso queremos ver nos nossos palcos apenas sacerdotes eloqüentes e deputados discursadores? Ou homens em situações precisamente determinadas? Qual a condição para isto, senão a linguagem humana simples? A propósito, ao dizer "fala natural" não me refiro àquela célebre "impostação" do ator profissional. Pelo contrário. O mérito do falar naturalmente é justamente sua vivacidade.

A: Alto lá! Permita interromper um momento o seu hino ao teatro não-profissional. Não se esqueça que a maioria dos não-profissionais fala dialeto. Você pretende, por exemplo, ver no palco chineses trocando sua mentalidade própria pela saxônia?

B: Eu coloco como alternativa a questão: você quer ver chineses perecerem em cena em heróica luta contra o dialeto saxônio?

Reconheço: os saxônios são os piores nisso; como se sabe, cômicos experientes conseguem grandes efeitos com o dialeto saxônio – antes de seu uso ter sido proibido para este fim vulgar, no ano 55. Os mecklemburgueses e mesmo os berlinenses morrem de rir! (A propósito, dialeto não é o mesmo que gíria – um dialeto deve ser falado com precisão.) Por exemplo, o encenador de *A Primeira Armada de Cavalaria* deixava os camponeses ucranianos falarem mecklemburguês, e o encenador de *Um Homem é um Homem* deixava os soldados coloniais ingleses falarem berlinês. Fizeram-no com inteligência, pois o idioma real dos intérpretes tornava as cenas coloridas e reais. É lógico que isso não funciona sempre. Mas, em todo caso, dever-se-ia deixar os atores ensaiarem no seu dialeto natal, para que encontrem atitudes reais, relaxadas. Nas representações, deve-se encontrar a feliz dosagem entre o sotaque dialetal e o bom alemão – numa dosagem que não viole a vivacidade das situações. A chamada linguagem teatral pura é inútil, já que é uma língua morta.

A: Bem, mas que farão os saxônios?

B: O mesmo. Em *Milho para o Oitavo Exército,* por exemplo, os amigos de Karl-Marx-Stadt sucumbiram no seu combate ao dialeto saxônio. Eliminaram com grande diligência a naturalidade e agilidade da fala, e isso numa comédia! Quando lhes recomendaram para ensaiar em saxônio, tudo mudou de um golpe. Na representação, preocupou-se mais com a fábula do que com o bom alemão. Cada um pronunciava o melhor que podia. O público, a propósito saxônio, compreendeu a peça e deleitou-se também com o dialeto saxônio.

Em todo caso, deve-se escolher dos males o menor. Mas não se deveria esquecer que um mal menor sempre é um mal.

Contudo, de todas estas vantagens imagináveis, o teatro não-profissional precisa descobrir a principal: a capacidade de representar diretamente situações que se produzem entre os seres humanos, de descobrir as relações concretas das pessoas entre si, muito mais do que os abismos enigmáticos do psiquismo.

A exposição permanente do ator no palco, a "posição superior" no sentido da palavra, cria com freqüência a chamada "personalidade cênica", que somente em casos raros é idêntica à verdadeira personalidade. Em geral, trata-se da ambição de imprimir a todas as situações o cunho pessoal, mesmo quando as situações nada tenham a ver com este cunho. É o truque de

impregnar de exclusividade do caráter a toda forma de comportamento, isto é, de tomá-lo inimitável. Algo semelhante pode ser útil para um teatro idealista. Refere-se aos tipos inimitáveis que pretensamente fazem história (e também estórias); aos homens insubstituíveis em qualquer situação. Sim, o prazer de seu público é alimentado por estas fontes. Um prazer barato!

Estados entregues à produção de um novo prazer no palco: a alegria na grande e incessante produtividade do quotidiano. Nossa atenção extrapola os grandes personagens, visa a sociedade que os produz. Para nós, o indivíduo é a multiplicidade das relações. Não acreditamos mais nos solitários que transformam o mundo. Transformemo-lo nós mesmos!

Todavia, isso exige atores que – pode parecer grotesco – tornem novamente o teatro mais simples (o que não é fácil). Atores que percebam que o convívio perceptível entre as pessoas é mais interessante do que a vida interior: que não mergulhem nos abismos impenetráveis da alma, mas que observem e representem as relações explicáveis que os homens estabelecem uns com os outros. Atores que não destilem um tipo sem falhas, mas que representem simplesmente as rupturas, isto é, as contradições de suas ações como elas são: contraditórias. Atores que se contentem em sugerir os traços que interessem ao personagem, quando se trata de aludir os grandes traços da fábula. Em suma: precisamos de atores que compreendam que o ser social determina a consciên-

cia. E que possam, no palco, representar o mundo exatamente desta forma.

Isso parece ser indiscutível hoje em nosso país, mas, visto mais rigorosamente, é uma utopia, excetuando-se o trabalho de Brecht.

Contudo, vejo precisamente no teatro não-profissional algumas possibilidades que precisam ser preservadas da rotina teatral:

1. Sua ingenuidade para mostrar situações reais de modo direto e sem papas na língua.

2. Sua rudeza, que pode ser poética.

3. Sua incapacidade de cultivar a psicologia do inconsciente.

4. A necessidade de se "limitar" à representação simples da fábula.

5. A atitude do público que reclama do intérprete "apenas" a representação simples de uma história sem rodeios.

6. A aliança, que deve ser almejada, do teatro profissional com a classe operária.

A: Alto lá, mais uma vez! Você pretende abolir o teatro profissional?

B: De modo algum; eu sou profissional. Mas precisamente porque considero urgentemente necessária uma transformação do trabalho não-profissional, advogo por ele. Pois de onde provém a desagradável tendência desses círculos dramáticos senão da febril procura de imitar o teatro profissional? Os próprios teatros estão em mutação muito mais cautelosa do que aquilo que se

poderia receber deles como ensinamentos vigorosos. Certamente os encenadores não-profissionais podem aprender muito dos teatros, mesmo hoje, mas devem evitar de aprender o que é errado. O perigo é grande, pois o que se impinge como fidedigno é sobretudo aquilo que foi longamente experimentado.

De resto, o teatro profissional não deveria envergonhar-se de também aprender dos teatros não-profissionais.

A: Você prometeu ser breve. Mas estendeu-se impertinentemente e esqueceu-se de algo essencial: a alegria. Atores e encenadores esquecem freqüentemente o prazer em fazer teatro, a água que move o moinho, por assim dizer. Se o ator não-profissional não sente mais alegria, não vai mais aos ensaios. Isto é, nesta dificuldade particular para o diretor do grupo dissimula-se uma grande vantagem: sem o prazer de representar, não é possível um teatro não-profissional; mas — para desgraça do público — é possível um teatro profissional.

Considero essencial louvar aqui a alegria de representar. No momento, faz-se um grande alarido de que os grupos dramáticos existem mais para educar os homens para as relações coletivas e que esta função é mais importante do que o prazer pelo teatro. Às vezes, tenho a impressão de que seria melhor chamar os grupos dramáticos de grupos pedagógicos.

B: Na época, não tínhamos, no nosso grupo, nos colocado esta tarefa. Quem vinha, fazia-o por prazer. Não vinha, quando não havia a alegria. Não me venham dizer que alguém joga futebol para cumprir o dever patriótico de fortalecer seu corpo. Uma idéia medonha. Mas sempre me surpreendi de como o teatro não-profissional possui um forte poder pedagógico. Nosso grupo tornou-se um verdadeiro coletivo, sem que o tivéssemos "instruído" para tal. Nossos companheiros começaram efetivamente a refletir sobre questões sociais, sem que estivéssemos preocupados com isso.

O pedagógico foi, por assim dizer, um produto adicional – mas importante.

Creio que a alegria de representar deve estar em primeiro plano no trabalho do grupo não-profissional.

Coitado do encenador não-profissional que considere o prazer uma coisa fútil!

A: Você não pode negar, pois, que, durante uma montagem, o encenador não-profissional deve preocupar-se muito com questões pedagógicas. Pense quantos melindres há na distribuição dos papéis. Pense na participação nos ensaios e em muitas outras coisas mais. No desenvolvimento artístico dos atores, por exemplo.

B: Eu só disse que se deveria ter cautela para não lançar fora o bebê com a água do banho. O encenador não-profissional também deve fazer

destas questões um prazer para si e para os demais. Você vai rir, mas a própria reflexão pode ser um prazer.

Durante minha encenação no grupo não-profissional, por exemplo, eu freqüentemente tomava exemplos esclarecedores da literatura. Em conseqüência disso, passou-se a ler de modo assombroso. Aos companheiros que não tinham aparecido para os ensaios, o grupo fazia mais tarde uma serenata nas suas janelas, depois que os ensaios acabavam, altas horas da noite. Entregamos a uma jovem atriz talentosa, mas de pouca seriedade, a direção de um grupo infantil. Também tornamos "dramaturgos"[9] muitos companheiros, ao dizer-lhes que deveriam ler peças que gostariam de representar. Depois, eles tinham de contar a fábula a todo o grupo: uma arte muito difícil de ser aprendida "no banco da escola".

É uma vantagem o encenador não-profissional precisar refletir sobre questões que o encenador profissional resolveria com a típica frase: "Vocês são obrigados a fazer isso, pois assinaram um contrato".

A: Eu acho que nossa conversa está se tornando muito genérica. Você não pode indicar em poucas frases algumas regras para o encenador não-pro-

---

9 Conselheiro artístico e literário de um teatro. Freqüentemente tradutor e adaptador de textos. Brecht fez este trabalho para o teatro de Erwin Piscator, no início de sua carreira teatral (N. T.).

fissional? Para que ele, por exemplo, se acautele e se resguarde, quando o teatro não-profissional começa a aprender com o profissional?

B: Isso eu faço de má vontade.

A: Pois então faça-o de má vontade.

B: As regras ficam genéricas e contêm erros quando absolutizadas. Vou ser esquemático. O encenador não-profissional deve evitar:

- Considerar-se o centro de gravidade.
- Querer saber tudo melhor do que o ator.
- Forçar o ator a adaptar-se à concepção, em vez de adaptar a concepção do papel ao ator.
- Ter uma concepção prematuramente acabada, em vez de – como os atores – experimentar.
- Ter em mente algo que não está no palco.
- Só discutir, em vez de experimentar.
- Ficar falando em voz baixa o texto durante os ensaios, em vez de observar.
- Querer eliminar imediatamente todos os erros de representação.
- Não ter coragem de interromper um ensaio malsucedido.
- Não reconhecer que não sabe.
- Querer fazer sozinho, em vez de deixar os atores descobrirem as coisas, mesmo que isso custe tempo.
- Elogiar em demasia.
- Elogiar muito pouco.
- Subir muito no palco.

· Forçar gestos e entonações.

· Eliminar o dialeto em benefício de uma dicção teatral.

· Imitar os atores profissionais, em vez de imitar a vida.

· Deixar de rir das cenas cômicas quando são repetidas.

· Dirigir somente das primeiras filas.

· Dirigir sempre do mesmo lugar.

· Desprezar o acaso.

· Contar com o acaso.

· Entregar os atores a um instrutor profissional de dicção sem controlá-lo rigorosamente.

· Insistir em só trabalhar em salas escuras quando há luz do dia. Quanto mais clara a luz, mais lúcidas as cabeças.

· Exigir de uma cena mais do que ela contém.

· Ensaiar muito pouco.

· Ensaiar em demasia.

· Cultivar a psicologia do inconsciente.

· Nada conhecer da dialética materialista.

· Só conhecer dialética materialista.

· Avaliar erroneamente o nível do grupo.

· Aprender muito pouco do teatro profissional.

· Aprender em demasia o teatro profissional.

· Não querer cometer erros.

· Querer demasiado...

A: Chega.

B: Eu...

A: Por enquanto, chega. Você se transforma, sem querer, naquilo que quer combater: um doutrinário. A propósito, um interessante processo dialético.

B: Acho que a nossa conversa está incompleta.

A: Sem essa de bajulação. Tudo que está completo sempre me leva a cessar o trabalho. O incompleto me estimula a começá-lo. Vamos parar por agora.

Diálogo 2

A PREPARAÇÃO DE UMA ENCENAÇÃO

A: Logo no início de nossa segunda conversa, gostaria de encostar você na parede: a verdade é concreta. Você colocou algumas teses próprias para expressar sua sabedoria. Mas vejamos se elas resistem à multiplicidade concreta do trabalho de encenação, ou se serão trituradas por ele. Vamos ao caso. Há alguns anos, você encenou *Os Fuzis da Senhora Carrar* com um elenco não-profissional e, mais tarde, *Milho Para o Oitavo Exército,* com um elenco profissional. Vamos nos deter no exemplo das duas encenações, para falar das fases de um trabalho de encenação.

Primeira questão: por onde começar?

B: Você gostaria de ouvir: pela concepção, não é? Como costumava dizer Marx, os alemães gostam tanto de descer dos céus à terra[1].

---

1 Marx/Engels, *A Ideologia Alemã* (Feuerbach), tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira, quarta edição, Editora Hucitec, São Paulo, 1984, pág. 37 (N. T.).

A: Não.

B: Sempre. Você conhece o poema de Brecht "Perguntas de um Operário Alfabetizado"[2]? Diz:

Quem construiu Tebas dos sete portões?
Nos livros estão escrito nomes de reis.
Foram os reis que carregaram pedra por pedra?
Babilônia, tantas vezes destruída,
Quem a reconstruiu outras tantas?
Em que casa da dourada Lima moravam seus operários?
Para onde foram os pedreiros
No dia em que ficou pronta a Muralha da China?
Roma está cheia de arcos de triunfo.
Quem os ergueu?
Sobre quem triunfaram os Césares?
A tão cantada Bizâncio
Só tinha palácios para seus habitantes?
Até a legendária Atlântida
Na noite em que o mar a devorou
Viu afogados gritarem por seus escravos.

O jovem Alexandre conquistou as Índias.
Sozinho?
César venceu os gauleses.
Não tinha do seu lado pelo menos um companheiro?

---

2 Título original: *Fragen eines lesenden Arbeiters* (N. T.).

Filipe da Espanha chorou quando sua armada afundou.
Ninguém mais chorou?
Frederico II ganhou a Guerra dos Sete Anos. Quem, além dele, ganhou?

Em cada página uma vitória.
Quem cozinhou o banquete?
Em cada dez anos um grande homem.
Quem pagou as despesas?

Tantos relatos,
Tantas perguntas.

A: Vamos falar de história ou de poesia?

B: De posturas, pra começar. Aquele operário alfabetizado toma uma posição determinada em relação ao erudito: espanta-se com algo que, na verdade, é "evidente". A discussão da questão parece-lhe problemática. Trata-se daquela atitude produtiva que teve Newton quando viu uma maçã cair no chão: admirou-se por ela não ter caído para cima. Ele inventou a lei da gravidade. Trata-se da postura das pessoas que se admiraram diante do fato de os rios não correrem montanha acima. Construíram açudes. É a mesma postura diante da qual os revolucionários se espantam por haver duas espécies de homens: fazem a revolução. É a postura segundo a qual não existe nada imutável. Que questiona o fato consumado, exige

explicação para o inexplicável. Que torna transitório o que era eterno.

A: Concretamente.

B: O maior erro que se pode cometer durante a fase preparatória de uma encenação: abreviar caminhos embaraçosos, forçar a multiplicidade do material de uma peça à uniformidade de um pensamento, jogar no mesmo saco todas as contradições. Concretamente: em geral, o primeiro contato dos grupos não-profissionais com a peça tem por fim concebê-la do modo mais rápido e mais fácil possível. Eles tentam desenvolver o fundo histórico como se fosse um ciclorama teatral, explicar "por si próprios" os diferentes procedimentos dos personagens e de uma por todas subordinar à sua idéia fundamental as singularidades e contradições. Além disso, freqüentemente o diretor do grupo assume sozinho o trabalho desta reflexão. E transfere-se aos demais como se fosse um jantar que apenas deve ser agradavelmente digerido.

A função do diretor do grupo deveria ser: a provocação. Descobrir dificuldades que os demais não vêem. Fazer aparecer contradições onde os demais já estabeleceram "conexões lógicas". Ensinar a arte do questionamento, não a da resposta permanente. "Somente os tolos têm resposta pronta para tudo" (provérbio chinês).

A: Concretamente! Concretamente!

B: Eu começaria uma peça distribuindo os textos a cada um, sem comentários. Pediria que lessem a peça tal como o espectador a verá mais tarde no palco: ingenuamente. Solicitaria que cada um anotasse e trouxesse para a primeira reunião do grupo tudo que lhe parecesse notável, novo, contraditório, surpreendente, estranho.

A: Acho que o encenador já deveria conhecer os fatos históricos, a dramaturgia da peça, suas idéias centrais. Ele deveria ter feito a análise antes.

B: Sim. Mas uma análise cheia de lacunas. Cujas deficiências possam ser complementadas pelo trabalho coletivo prático. Por que ensaiar somente os atores? É preciso testar também a análise. De resto, o encenador deveria prudentemente esperar para formular uma análise e uma concepção só depois de a peça ter sido "acareada" por todos. As questões daí emergentes dariam o fundamento da análise e da concepção. E o encenador não deveria jamais esquecer que a concepção, em geral, é em todos os aspectos mais pobre do que os acontecimentos concretos. "Folhas secas do mero querer", diria Hegel.

A: Quais seriam as questões que o diretor do grupo ou o encenador deveria provocar na pri-

meira sessão de trabalho? Falemos das peças *Os Fuzis* e *Milho.*

B: O *Milho,* por exemplo.

O velho camponês declara aos quatro ventos: "Tudo para o Oitavo Exército" e logo regateia por alguns quilinhos de milho. Não é notável?

Os resistentes tratam o traidor, senhor Sse, com assombrosa deferência. Eles têm motivos para agir desta forma?

O prefeito tenta reconciliar o senhor Sse e os soldados famintos. Por que o conflito torna-se, exatamente aqui, irreconciliável?

Na quinta cena, os demais tentam impingir-se reciprocamente bons conselhos, o prefeito não tem texto. Seu silêncio é significativo? Está perplexo?

Os resistentes são aparentemente empregados da prefeitura submetida pelos japoneses. Foram enviados para lá? Ou os camponeses apoiavam mesmo o Oitavo Exército?

Os resistentes tratam cada inimigo de uma forma diferente. Até mesmo dão farinha branca ao comandante da guarnição chinesa colaboracionista, embora eles próprios passem fome. Conversam com camaradagem com um e com o outro apenas cortesmente, mas com frieza. Inimigos não são inimigos?

Por que dois ratos valem mais do que um? Etc. etc.

Vejamos *Os Fuzis.*

A: Um momento. Suponhamos que você tivesse me provocado a questionar: a senhora Carrar tira do forno, no final da peça, o pão assado que metera ali cru, no começo. Ela não terá mudado muito rapidamente? Manuela joga-lhe na cara, ela, Carrar, ter ajudado seu marido a participar da insurreição. A senhora Carrar contesta: "Sei que falam de mim, mas é mentira: tudo não passa de mentira suja! Todas são testemunhas"[3]. Mas todo mundo não diz exatamente o contrário?

O operário é imperiosamente requisitado na linha de frente. Por que simplesmente não toma os fuzis à força?

A senhora Carrar condena toda guerra e todos os combatentes. Mas não rasga sua última camisa para trocar o curativo do ferido?

A senhora Carrar torna-se cada vez mais teimosa, a cada diálogo. É cada vez mais intransigente. No final, vai também para a linha de frente. Muda subitamente? Não gradualmente?

O operário joga baralho com algum prazer, enquanto retumbam os canhões. Isso não é curioso?

A senhora Carrar não entrega os fuzis porque é contra a guerra. Ela não os conserva cuidadosamente? Não lhe seria mais fácil atirá-los ao mar?

---

[3] Coleção *Teatro de Bertolt Brecht*, vol. I, tradução de Antônio Bulhões, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976, pág. 111. Todas as passagens, transcritas adiante, de *Os Fuzis...* foram extraídas desta tradução.

O operário...

B: Acho que basta, por enquanto. Estas questões devem ser esmeradamente anotadas pelo coletivo da montagem. Seu valor é inestimável. Posteriormente, quando encenador e atores se acostumarem às situações singulares e contraditórias, estas apresentar-se-ão a eles como naturais e corriqueiras. No teatro, lugar-comum e evidência são areia nos olhos dos atores e, por conseguinte, nos olhos dos espectadores. Os atores deveriam decorar, juntamente com o texto, as impressões que tiveram no primeiro contato com a peça.

A: A quais questões você responderia?

B: O mínimo. Provavelmente somente às de natureza histórica. A questão, por exemplo, se os resistentes eram gente da aldeia ou se tinham vindo de fora. Esta é a questão da situação política e social da peça *Milho Para o Oitavo Exército*. Responderia concretamente e com poucas frases. Ou então, responderia à questão do porque o operário não toma os fuzis pela força.

O material concreto é ainda mais significativo. Em *Milho,* demos leitura a histórias sucintas de *Viagem a Cantão,* de Weisskopf[4]: pequenos acon-

[4] Romancista, contista e jornalista tcheco (1900 Praga-1955 Berlim), de marcada militância revolucioná-

tecimentos e comportamentos singulares. São de grande importância documentos fotográficos que mostrem a postura de resistentes chineses ou combatentes espanhóis. Uma foto pode dizer muito: em que posição descansavam os resistentes chineses? Como os operários espanhóis dobravam os cobertores? As fotos nos mostraram que se combatia alegremente na guerra civil tanto chinesa quanto espanhola. Que característica decisiva de uma luta de libertação! Aqui já começa a imprescindível arte da observação.

A: Como se passa da primeira discussão para a concepção?

B: Lembro-me que, em *Os Fuzis,* promovemos algumas pequenas sessões recreativas com escritos de Weinert[5] e disco de Busch[6].

---

ria. Algumas semanas na China lhe inspiraram várias obras, entre elas este *Viagem a Cantão* (N. T.).

[5] Erich Weinert (1890-1953), poeta político e satírico do antifascismo alemão, considerado um dos fundadores da literatura socialista alemã. Refugiado político na Suíça, França e finalmente na União Soviética. Militante das Brigadas Internacionais (1937-1939) durante a guerra civil espanhola que lutaram contra Franco. Co-fundador do "Comitê Nacional Alemanha Livre". Regressou à Alemanha em 1946 (N. T.).

[6] Ernst Busch (1900-1980), cantor popular e ator alemão, trabalhou com artistas revolucionários (Piscator, H. Eisler, Brecht). Militante antifascista, preso pelos

A: Quero saber como chego à minha concepção!

B: Examine as questões mais uma vez. Questionou-se sobre contradições, mudanças, evoluções, unidade dos antagonismos etc. Trata-se, por assim dizer, de questões dialéticas "ingênuas". Você precisa, portanto, continuar a examinar a peça dialeticamente. E a proceder, você mesmo, dialeticamente. Leia sobretudo o ensaio *Sobre a Dialética*, de Lênin. Você o encontra nas obras filosóficas póstumas de Lênin. Enquanto isso, eu proporcionaria ao grupo leituras interessantes e o estimularia a recolher mais perguntas. Poder-se-ia comunicar aos atores alguns pontos da análise na segunda discussão.

A: Ora, finalmente.

B: Desculpa, me equivoco. Poder-se-ia avançar cautelosamente algumas respostas em cima de suas perguntas. O encenador deve estar em condições, sobretudo neste momento, de colocar questões relevantes. Mas cuidado: aqui mais valem

---

nazistas nos anos 40. Militante das Brigadas Internacionais contra Franco, na Espanha. Duas vezes Prêmio Nacional na República Democrática Alemã (1949 e 1956). Criador de Azdak em *O Círculo de Giz Caucasiano* de Brecht e do papel-título de *A Vida de Galileu* (Galileu Galilei) de Brecht, no Berliner Ensemble (N. T.).

várias respostas do que uma só, que se torne obrigatória.

A questão mais importante para o encenador: o que se passa na peça entre os personagens?

A: Entendo. A resposta a esta questão deve ser o enredo.

B: É isso. Entretanto, o encenador deveria ter colocado para si mesmo algumas questões que gostaria de caracterizar como análise. Coloqueime as seguintes questões, que de modo algum são exclusivas:

1. Que conhecimentos e impulsos socialmente valiosos pode suscitar a representação da peça?

2. Qual será a narrativa mais clara e mais sucinta do enredo?

3. Em que situações singulares o enredo pode ser dividido? Quais são os pivôs da ação?

4. Como é a estrutura? Como são as transições?

5. Como podem ser criados, a grosso modo, os meios de representação e encenação que salientem o aspecto social dos acontecimentos?

6. Como, aproximadamente, deveria ser a distribuição dos papéis? Precisam ser acrescentados mais personagens? Quais?

7. Como deveria ser o cenário?

Discutiria rapidamente com todos os atores as questões 1, 2 e 6 já no segundo encontro do grupo, mas me resguardaria com cautela de expressar as "verdades absolutas". Quanto mais es-

quemáticas as respostas, melhor. A reflexão não deve acabar nesta discussão, mas sim começar.

A: E que mais?

B: Nada mais. Lembre-se que, afinal de contas, o teatro se faz no palco e não na cabeça das pessoas.

A: Deveríamos deter-nos um pouco naqueles trabalhos, que tanto o encenador quanto os atores executam cada um por si. O encenador faz sua análise de acordo com as questões que acabamos de mencionar. E o ator? Não faz nada?

B: Já te disse que ele deve continuar a recolher perguntas. Das perguntas resultará o esboço do papel, mas apenas o esboço.

Por exemplo, o intérprete de Pedro pode questionar-se: o que indica minha entrada em cena? Sua deixa é: "Nós somos gente pobre, e gente pobre não pode meter-se em guerra". Batem à porta e depois de uma pausa aparece um homem pobre que está metido na guerra. Pedro Jaqueras é operário. Suas mãos são calejadas pelo trabalho pesado. Tem atrás de si um longo e árduo caminho. Vem unicamente para apanhar os fuzis de seu cunhado. Tem pressa, porque cada homem e cada fuzil contam. Quando entra na casa, pensa encontrar uma revolucionária; afinal, o marido de sua irmã Teresa Carrar tinha participado de uma insurreição.

A pergunta fria e reticente da irmã impede-o de dizer imediatamente: "Dê-me os fuzis!". Por isso, diz: "Precisamos de uma porção de coisas, para a linha de frente". E, logo, mente: "E eu pensei em vir visitar vocês, mais uma vez".

Trava a discussão com o padre dirigindo-se claramente à sua irmã; o padre não lhe é antipático: é um padre pobre.

Quanta paciência, manha, astúcia, arte de surpreender, perspicácia, prudência e ternura precisa ter um operário revolucionário!

Mas acho que já é demasiado. O esboço do papel também pode conter erros. Justamente os erros engendram a evolução, já que exigem correções.

A: Falemos mais sobre a análise do encenador.

B: Já não tenho mais vontade.

Diálogo 3

SOBRE A DIALÉTICA NO TRABALHO DE ENCENAÇÃO

(Este diálogo pode ser pulado...)

B: O que você acha da seguinte frase: "O que está em cima não está embaixo; estar em cima é exatamente não estar embaixo, e em cima não existe senão em função do embaixo, e vice-versa"[1]?

A: Piadinha sem graça. Eu ainda sou capaz de distinguir "em cima" de "embaixo".

B: A frase é do grande filósofo Hegel. E é a chave de toda filosofia, desde que a filosofia queira corresponder à realidade. Os filósofos precisaram de aproximadamente quatro mil anos para a sua formulação. O que você acha disso?

---

[1] Lenin, *En Torno a la Dialéctica,* Editorial Progreso, Moscou, 1980. Citação de Hegel, *Ciência da Lógica* (N. T.).

A: Ridículo.

B: Bem, no final de nossa conversa voltaremos a falar dessa tolice. Agora, mais uma questão: você sabe o que é dialética?

A: Espero que sim. Primeiro, deve-se ver tudo em concatenação; segundo, tudo se transforma; terceiro, quantidade transforma-se em qualidade; quarto, tudo se desenvolve pelas contradições. Ou não é isso?

B: Pior. Isso é só meia verdade, Trata-se da tentativa de medir um átomo com duplo metro articulado, mas isso ainda é muito comum entre nós. Todo aquele que domina estes quatro elementos "pensa" dialeticamente. Só que se espanta porque estas quatro noções jamais aparecem tão "puras" no seu trabalho prático, do modo como são formuladas. No teatro, fomos levados à edificante noção de que toda dialética se resumia no conflito psicológico dos personagens entre si. Gostaria de contrapor aos partidários destas quatro noções uma citação de Lênin extraída das suas célebres *Philosophischen Nachlass*[2], que não são lidas pelas pessoas: "A dialética é um conhecimento vivo, universal e complexo (com uma infinidade crescente de aspectos), com um inesgotável número

[2] Lênin, op. cit. (N. T.).

de maneiras particulares de abordar e interpretar a realidade (com um sistema filosófico que de cada matiz resulta num todo) – eis o conteúdo de uma riqueza incomensurável...".

A propósito, Lênin compila dezesseis noções de dialética na referida obra e assevera que elas seriam apenas uma ligeira aproximação de sua definição.

Pode-se falar de dialética somente quando se examina de modo múltiplo, vivo e em constante desenvolvimento um material concreto (por exemplo, o argumento de uma peça) na análise de sua multiplicidade, vitalidade e desenvolvimento.

A: Você acha, portanto, que é dialético o método aplicado na nossa conversa anterior de colocar e recolocar as questões, admirar-se com o evidente, achar extraordinárias as coisas mais cotidianas?

B: Serve para começar uma reflexão dialética.

A: Em todo caso, traz à luz do dia uma abundância de materiais concretos da fábula.

B: É mais. O que se questionava na maioria dos casos? Os acontecimentos especiais. Quando os acontecimentos pareciam corriqueiros e evidentes, o questionamento tomou-os especiais. Freqüentemente, uma questão é utilizada sobretudo como trampolim para a próxima. Dessa forma, em

princípio, fatos especiais permanecem justapostos sem serem explicados.

Por exemplo: o operário Pedro é imperiosamente solicitado na linha de frente, já que a situação é grave – e o operário Pedro diverte-se jogando baralho enquanto se ouvem os canhonaços.

A: Puro contra-senso, se você o formula tão rigorosamente.

B: Como você colocaria, então, o operário jogando baralho?

A: De modo a que permanecesse nitidamente o revolucionário, em cada uma das suas ações. Encenaria de tal forma que, interiormente, ele se encontrasse a todo instante na linha de frente. Provavelmente mostraria o operário jogando baralho contrariado.

B: Ah, que chatice! Primeiro, para o operário, no momento, a linha de frente é a cozinha da senhora Carrar: ele precisa dos fuzis. E tenta conseguilos procedendo de certa forma como um jogador de baralho íntegro, já que, como revolucionário, os fuzis lhe seriam negados. É de uma beleza singular o fato de que exatamente neste joguinho filtram-se alguns traços do verdadeiro herói que é o operário revolucionário: quantas vezes a fé na revolução se introduz furtivamente no assunto familiar! Que o ator deixe tranqüilamente o ope-

rário ter o prazer pelo jogo, sem com isso perder de vista os fuzis.

A: Isso é um absurdo, já que se contradiz. Não se pode fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Ou uma coisa, ou outra!

B: Durante milênios os filósofos confundiram contradição com absurdo; como conseqüência, no fim, foram acabar no adorado Deus... E no teatro esforçou-se e esforça-se por aplainar semelhantes "asperezas" da fábula com explicações psicológicas, como, por exemplo: a vida interior de Pedro está na linha de frente, enquanto ele joga baralho. Isso assenta como uma luva ao pequeno-burguês, pois já conhece esta experiência em mesa de bar.

Já é hora de o encenador substituir o esclerosado "ou uma coisa, ou outra", pelo dialético "tanto uma, quanto outra". Isto é, ele precisa compreender a tese da contradição.

Tese da contradição (Hegel): todas as coisas são em si contraditórias.

A propósito, gostaria que você ouvisse três homens célebres:

1. Hegel: "No que diz respeito à alegação segundo a qual não se dá a contradição, segundo a qual ela não existe, não temos de nos preocupar; uma determinação absoluta da Essência encontra-se necessariamente em toda experiência em tudo que é real, em todo conceito [...]. Mas a própria

experiência geral indica que há uma quantidade de coisas contraditórias, instituições contraditórias etc., cuja contradição não tem origem somente numa reflexão exterior, mas que reside nelas mesmas. Além disso, ela não deve ser tomada meramente como uma anomalia, somente presente aqui e ali, mas é o negativo na determinação essencial, o princípio de todo movimento espontâneo, que não é outra coisa senão a manifestação da contradição [...]. Alguma coisa se movimenta não porque está neste momento aqui e em outro momento ali, mas porque em um e mesmo momento está e não está aqui, porque ao mesmo tempo está e não está nesse aqui [...]. Porque o movimento é a própria existência da contradição" *(Ciência da Lógica – Teoria da Essência).*

2. Engels: "Se considerarmos as coisas como inertes e sem vida, isoladamente, umas ao lado e depois das outras, não colidiremos com contradição alguma nelas [...]. Mas será de todo diferente tão logo consideremos as coisas em seu movimento, mutação, na sua ação mútua uma sobre as outras. Então, caímos imediatamente em contradição [...]. A vida, portanto, é também uma contradição que, presente nas próprias coisas e nos processos, é permanentemente possível e pendente; e tão logo deixe de haver contradição, cessa a vida, intervém a morte" *(Anti-Dühring).*

3. Lênin: "A identidade dos contrários (talvez mais correto: sua unidade?, embora a diferença das expressões identidade e unidade não seja nes-

te caso substancial. Em certo sentido, ambas são corretas) significa o reconhecimento (o descobrimento) do contraditório, de tendências *excludentes entre* si, antagônicas, em *todos* os fenômenos e processos (incluídos os espirituais e sociais). A condição para conhecer todos os processos no mundo, no seu *'automovimento'*, no seu desenvolvimento espontâneo, no seu ser vivo, é o conhecimento deles como unidade dos contrários. Desenvolvimento é a luta dos antagonismos".

A: Chega de citações. Ou será que não bastam suas palavras próprias? Voltando ao Pedro, as contradições no seu interior de que fala Lênin, são contradições psicológicas, íntimas de Pedro?

B: Pergunta ociosa. Deixe-me citar de novo: "Totalmente ao contrário do que ocorre na filosofia alemã, que desce do céu à terra, aqui se ascende da terra ao céu. Ou, em outras palavras: não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, nem tampouco dos homens pensados, imaginados e representados para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida[3].

[3] Marx/Engels, op. e loc. cit. (N. T.).

Isso foi escrito por Marx era 1844. Ainda hoje, é uma utopia para o teatro.

Na reflexão ou análise dialética de uma peça e seus personagens, deveríamos partir daquilo que se manifesta, isto é, do comportamento perceptível que os personagens estabelecem entre si, e que é dado no argumento. O comportamento concreto das pessoas entre si, em situações concretas, deve ser o ponto de partida e de chegada de todo espetáculo teatral, se este deseja servir à sociedade e à sua transformação.

A. Como devo entender as contradições de um personagem senão como psíquicas, mentais?

B: "O sujeito é o conjunto de seus atos", diria Hegel. E as contradições inerentes ao comportamento de uma pessoa são precisamente "internas", imanentes: a fim de conseguir os fuzis para a revolução, o revolucionário Pedro tem de se transformar em um bravo jogador de baralho.

A: O caráter do personagem não oferecia uma melhor explicação para este comportamento? Digamos: Pedro é um homem astuto, calmo, reflexivo por natureza, e que despreza a violência. Por isso não toma os fuzis pela força.

B: Com isso você explica ditosamente pelo caráter todos os "absurdos" da fábula. Sobrecarregado por estas comprovações (no mais estrito

sentido da palavra), o ator necessariamente soçobra no mais insípido idealismo. Como é possível representar o seguinte: no início, o operário se recusa a recorrer à violência para obter os fuzis; no fim da peça, vai para a linha de frente com estes mesmos fuzis para exterminar os generais... pela violência. Se se considera esta contradição uma questão do caráter, então se escamoteia um dos aspectos; se se atribui ao caráter especial do operário a mansidão para com sua irmã, oculta-se, por conta do caráter, o fato de proceder com os generais com uma violência comparável à paciência com que procede com a irmã. Como é que o espectador deve perceber que ele tem razões concretas para sua paciência? Que ela não se deve nem a Deus, nem ao caráter, mas sim à situação: a força de um exército de libertação reside na confiança da população. Usar a violência contra a população significaria perder a batalha.

A: Vai negar que um ser humano não tem um caráter especial?

B: Nego que no teatro pode-se partir disso, sem sacrificar "o sem-número de nuanças", as contradições. Pois é de uma série de ações contraditórias que resulta, enfim, um homem concreto inserido em relações concretas.

Do contrário, seria como se você passasse um rolo compressor num canteiro de flores.

A: Você toma a coisa simples demais na medida em que das minhas perguntas você só ouve aquilo que se ajusta à sua resposta. Eu só digo que cada ser humano – digamos, Pedro – é um ser bem determinado, é "este" ser humano, inconfundível. Você o disseca numa série de ações contraditórias, procura as contradições de seu comportamento. Eu tento chegar a uma unidade, já que em última instância todo homem representa uma unidade.

B: Uma unidade de contrários. Eis-nos de volta àquela "bobagem" do princípio de nossa conversa.

A: ??

B: "Em cima está aquilo que não está embaixo...".

A: ???

B: Em cima e embaixo são contrários, que se excluem mutuamente, você compreende?

A: E daí?

B: E como contrários que se excluem reciprocamente, compõem uma unidade inseparável; sim, existem como contrários que se excluem somente quando formam uma unidade.

A: Unidade – contrários: mas isso se contradiz.

B: Exatamente, é uma autêntica contradição e por isso mesmo totalmente real. Se você diz, por exemplo: "Embaixo está frio", a constatação não tem sentido se ignora onde é em cima, pois só então se sabe que está embaixo aquilo que não está em cima.

A: Isso é evidente.

B: Duvido. No comportamento de Pedro, você quer abafar as contradições, a fim de conseguir um personagem "coeso". Você sustentou: ou uniformidade ou contradição. Para mim, é o contrário: eu costumo nutrir grande desconfiança do personagem coeso que não reúne antagonismos em si.

A: E você procura em toda unidade – digamos no comportamento de Pedro – primeiro os antagonismos, porque toda unidade, em definitivo, é a unidade dos contrários?

B: "Por conseguinte, os contrários (o aspecto particular, por exemplo, opõe-se ao geral) são idênticos: o particular só existe em conotação com o geral. O geral só existe em função do particular. Todo particular (de um modo ou de outro) é parte de um todo. Todo o geral é uma partícula, ou um semblante, ou a essência do particular.

Todo o geral envolve objetos particulares apenas aproximativamente. Todo particular está em relação, através de milhares de processos, com outra *forma de* particulares (objetos, manifestações, processos etc.)".

A: Muito bem formulado.

B: Uma citação de Lênin.

A: Você poderia dar ainda exemplos de como se aplica isso ao teatro?

B: Vejamos a figura do digníssimo senhor Sse, em *Milho Para o Oitavo Exército.* Ele entra em cena como se fosse o imperador da China e cria sérias dificuldades para os resistentes. Não é de modo algum indecoroso, é eloqüente e não se deixa enrolar. No final da peça, esconde-se no armário de arquivos — miserável, inofensivo e idiota. Dois aspectos de um único e mesmo personagem, uma unidade das contradições, por assim dizer. Mas como é representado na maioria das vezes? Ou já é apresentado na primeira cena como o miserável do final, ou então é no final tão perigoso como no início da peça. Ou ambos os aspectos são "jogados no mesmo saco", porque, de acordo com o encenador, ele só pode ter um caráter. Na realidade, seu caráter nada mais é senão composto de um comportamento contraditório, é uma unidade dos contrários.

Ou: a senhora Carrar é contra a guerra e os combatentes. Não obstante, faz o curativo no ferido e sacrifica com ele sua última camisa. Esta contradição, que é o motor de toda a peça, em geral é dicotomizada pelos encenadores: ou uma coisa, ou outra. Nestas montagens, a senhora Carrar certamente cura o ferido – não se pode passar por cima do episódio – mas graças à "unidade do caráter", ela quase esconde o que faz, age furtivamente.

Ou: pouco antes da entrada em cena da velha senhora Pérez, o operário tem de dizer: "Teria sido melhor você se enforcar, Teresa". Seu propósito frustrou-se, terá de retornar à linha de frente sem os fuzis. Somente graças à inesperada ajuda da velha Pérez e à atroz resposta dos fascistas (a questão era saber se eles poupariam os que não estão armados) é que Pedro obtém os fuzis.

São poucas as encenações que tiram proveito da dialética deste fato. Em geral, o operário Pedro não pode entrar em crise, já que é um revolucionário, isto é, possui um caráter superior. O ator deve então dizer a frase ou de passagem ou como se estivesse "perturbado interiormente". De acordo com o argumento, contudo, ele desiste de seu propósito, bota o cobertor nos ombros e, já na porta de saída, diz calma e objetivamente: "Teria sido melhor você se enforcar, Teresa" (com o que, aliás, demonstra uma nova superioridade – a superioridade do soldado do povo: ele não usa a violência contra a população).

A: Se bem entendo você, o que nem sempre é fácil pelas suas formulações, você exige que o encenador e o intérprete representem estas "rupturas" claramente e sem fundamento psicológico, sem se preocupar, por conseguinte, com uma uniformidade preconcebida.

B: No momento em que a unidade do caráter não é a unidade dos contrários, ela transforma-se em uniformidade. Pois precisamente a representação objetiva das "rupturas", ou dos centros nevrálgicos, ou da mutação dos contrários no seu oposto, garante a multiplicidade concreta e real dos acontecimentos. Ela induz os espectadores não à aceitação de uma opinião preconcebida, de uma idéia já aceita, mas sim à crítica da própria questão em seu movimento próprio. A representação das contradições torna os acontecimentos concreta e ao mesmo tempo filosoficamente produtivos: o significado de uma coisa manifesta-se no movimento desta coisa e ele só o tem se o significado aparecer.

A: Modere-se. Desculpe por pegar você em alguns aspectos antidialéticos. Você divaga voluptuoso na exposição da unidade dos contrários com enorme quantidade de exemplos. Até agora poder-se-ia pensar que a dialética é uma espécie de jogo social para achar e anotar antagonismos coexistindo uns com os outros. Como se o mundo se encontrasse em eterna paz e os antagonismos, precisamente enquanto unidade, dormitasse tranqüi-

lamente uns ao lado dos outros. Isso seria quase mais insípido do que a metafísica. Você quer me ensinar um modo dialético de reflexão, mas dicotomiza a verdade para poder explicá-la melhor. Segundo sua recomendação, li *Sobre a Dialética*, de Lênin. Cito literalmente:

"A unidade (coincidência, identidade, equivalência) dos contrários é condicionada, temporal, passageira, relativa. A luta dos contrários, que se excluem mutuamente, é absoluta, assim como é absoluto o desenvolvimento, o movimento".

B: Aceito o desafio das citações. Hegel: "Pois a força da vida, e mais do que o poder do espírito, consiste exatamente em aplicar, suportar e superar a contradição. Esta colocação e dissolução da contradição entre a unidade real e a exterioridade recíproca real dos membros, constitui um processo permanente de vida, e a vida só existe como processo"[4].

A: Em suma, toda calmaria é relativa, é o movimento que é absoluto: tudo se desenvolve. Retomemos o jogo teatral (esta palavrinha "jogo", quando se trata de um bombardeio filosófico, tem para mim o efeito de uma piada contada durante um funeral). Enquanto houver teatro se desenvolverão personagens em cena. Mostrar as coisas se

[4] Citação não identificada (N. T.).

desenvolverem não é de modo algum uma descoberta dos marxistas.

B: Não. Também a metafísica pequeno-burguesa no teatro conhece a noção do desenvolvimento. Vejamos representações de *Os Fuzis*. A variante é mais ou menos assim: interiormente, pelo seu caráter, a senhora Carrar é sempre revolucionária, tanto no começo como no final. O seu caráter revolucionário é massacrado pelos acontecimentos exteriores, principalmente pela morte de seu marido na insurreição de Oviedo. Paulatinamente, também sob influências exteriores (Pedro, a senhora Pérez, a morte de seu filho) ela volta a si mesma.

A propósito, mais uma vez gostaria de dar a palavra a Lênin: "As duas concepções fundamentais (ou as duas possíveis? ou as duas constatadas na história?) do desenvolvimento (evolução) são: desenvolvimento como diminuição e aumento, como repetição, e desenvolvimento como unidade dos contrários (o desdobramento da unidade em contrários que se excluem mutuamente e a relação entre ambos).

Na primeira concepção do movimento, o automovimento, sua força motriz, sua fonte, seu motivo, ficam na sombra (ou sua fonte é atribuída para algo externo – a Deus, ao sujeito etc.). Na segunda concepção, a atenção fundamental concentra-se justamente no conhecimento da fonte do movimento "espontâneo".

A primeira concepção é morta, pobre, árida. A segunda é viva. Somente a segunda fornece a chave para a compreensão do "movimento espontâneo", de tudo o que existe; somente ela fornece a chave para a compreensão dos saltos", da "ruptura da continuidade", da "transformação em contrário", da "destruição do velho e do surgimento do novo". Isso é de *Philosophischen Nachlass,* página 286.

A: E, com base nisso, como você leria o desenvolvimento da senhora Carrar?

B: Quando à senhora Carrar retira do forno o pão assado é uma mulher completamente diferente daquela que colocou a massa no forno. No começo da peça ela mostra a postura de muitas pessoas do nosso tempo: quando são duramente atingidas pela opressão e pelos opressores, perdem a coragem de continuar a rebelar-se contra os opressores. Nos momentos mais ferozes da opressão, estas pessoas procuram assegurar sua pequena paz privada entre quatro paredes, apegam-se às suas preocupações pessoais e tornam-se passivas. Por ser mãe de dois filhos, a senhora Carrar era antes pela luta de libertação; hoje, ainda por ser mãe de dois filhos, é contra. Todos os argumentos dos revolucionários apenas a mantêm no seu intransigente ódio pela luta. Ela embaralha-se cada vez mais nas contradições: ora diz que os generais são humanos, ora amaldiçoa o filho porque pensa que

ele abandonou a pescaria para ir para a linha de frente. Então, as mulheres murmurando rezas trazem seu filho, como antes já trouxeram seu marido: morto pelos fascistas. Todos os argumentos, todas as tentativas de persuasão somente a tornaram mais passiva e mais amarga, até que uma nova grande perda produz a mudança: ela parte para a linha de frente com os fuzis. "Quantidade transforma-se em qualidade" é a fórmula que dá conta deste processo. Ou, como diz Lênin, "a continuidade é interrompida", ou ainda as contradições transformam-se nos seus contrários etc.

A: Ou a "negação da negação"; ou, do modo como vê o espectador: a perda do filho não a leva a negar definitivamente a luta, mas sim a negar a negação, o que é mais do que mera afirmação. Outrora aprovara a luta de seu marido contra os fascistas, agora nega sua recusa e parte ela mesma para a linha de frente.

B: Muito bem. Uma relevante exigência do pensamento dialético são formulações que demonstrem o processo de desenvolvimento, a contradição ativa, por assim dizer. O mesmo é válido para o palco. Quando digo: o operário Pedro tem muita paciência com sua irmã, formulo-o como se só existisse esta possibilidade de agir, no momento, que esta única possibilidade — a paciência — é exatamente uma qualidade inerente ao caráter de Pedro. Melhor seria a seguinte formulação: o ope-

rário Pedro não toma os fuzis pela força, mas sim tem paciência com a irmã. Aqui aplica-se a contradição que demonstra o processo: o operário age deste modo determinado diante de muitas possibilidades. Dever-se-ia necessariamente considerar isso na representação do operário Pedro.

A: Como?

B: Mostrando, durante a discussão com sua irmã ("Sem os fuzis eu não saio daqui"), que ele emprega a força contra sua própria violência: ele se contém com muito custo. Ele não é afável por natureza, mas sim por reflexão.

A: Ocorre-me ainda um exemplo de uma "viragem" dialética, ou do centro nevrálgico, como você disse há pouco: o traidor Sse (em *Milho*) é deixado atrás na prefeitura pelo japonês, como espião: a operação planejada pelos resistentes é por isso ameaçada. Eles conseguem envolver o traidor numa briga com o comandante da guarnição, mas o japonês ordena, pela segunda vez, que o traidor permaneça na prefeitura. A noite se aproxima. O perigo que ameaça a operação aumenta. Anoitece e os resistentes não conseguem se desembaraçar do senhor Sse; o perigo, porém, não aumenta; ao contrário, transforma-se no seu oposto: torna-se segurança. O senhor Sse assistirá tudo e poderá confirmar na manhã seguinte o "roubo" do milho.

Mais uma coisa: o senhor Sse...

B: Isso começa a ficar interessante para mim, mas hoje prefiro parar por aqui. Tome cuidado, tudo que dissemos é bastante esquemático. Só examinamos dois contrários presentes numa mesma coisa. Na verdade, muitas contradições agem ao mesmo tempo numa coisa. Deve-se então determinar a contradição principal. Do mesmo modo, em dois pólos de uma contradição, um é sempre determinante, principal. Sobre isso, você poderá consultar Lênin, Engels, Marx. Desçamos do pedestal, esqueçamos a teoria e vamos nos dedicar à análise da encenação.

A: Você certamente pretende produzir uma "viragem" em mim, transformando-me, com esta abundância de dialética, num metafísico. Por hoje, chega...

Diálogo 4

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A ANÁLISE DO ENCENADOR

A: Durante a nossa penúltima conversa, você mencionou algumas questões que deveriam ser solucionadas antes de começar o trabalho no palco.

B: Também se pode denominar esta fase de processo de análise do encenador. Outros chamam de concepção do encenador. Como você preferir.

A: Vamos à primeira questão: que conhecimentos e impulsos socialmente valiosos pode suscitar uma representação da peça? Esta é uma questão relevante, pois não se deveria representar nenhuma peça sem saber por quê. Creio também que, para se responder a esta questão, se deveria levar rigorosamente em conta os interesses políticos e sociais do nosso tempo.

B: Para esta resposta, são bem convenientes as questões que reunimos durante a primeira conversa. Podemos ter a certeza quase absoluta de

que exatamente as perguntas dos diversos companheiros do grupo correspondem às questões políticas do nosso tempo.

A: Anteriormente você tinha proposto que se deveria discutir rapidamente este ponto da análise com todos.

B: É o que sempre fiz, sem esperar muito disso. Não se deve de modo algum prender-se às verdades absolutas. Além disso, o próprio trabalho de encenação é um processo muito mais dialético, cujo desenvolvimento se dá exatamente ao compasso de famosa "valsa" tese-antítese-síntese. Eu acho que semelhantes discussões têm sobretudo o valor de ativar a reflexão e o prazer pela reflexão e tomara que os primeiros resultados desta reflexão sejam logo superados no trabalho prático.

A: Nada de subterfúgios filosóficos. Como você resolveria a primeira questão em *Milho Para o Oitavo Exército?*

B: Prepararia um rápido esboço de alguns pontos, que levaria ao conhecimento dos integrantes do grupo, exortando-os a um profundo exame das questões. É imprescindível que seja anotado o resultado da discussão, de preferência que seja estenografado. Não se deve de modo algum subestimar o valor destas anotações, que aliás não são fácil de redigir.

No nosso teatro, estamos já quase aperfeiçoando uma forma literária nova, que reúne o essencial, como se fosse uma gravação integral, quer se trate de perguntas, explicações, comparações, confusões, dificuldades, brincadeiras, discussões ou problemas. Consideramos a encenação um processo de trabalho. Assim como o mecânico não confia totalmente no seu golpe de vista ou na sua memória, nós somos ainda mais cautelosos, pois nosso "material"; é mais múltiplo, mais sensível, mais fugaz. Bom, o que se poderia dizer sobre *Milho Para o Oitavo Exército* no tocante ao primeiro ponto? Para nós, trata-se de uma peça histórica. Sua representação deve mostrar, sobretudo, como, em 1941, numa pequena aldeia no norte da China, os resistentes e camponeses chineses lutaram contra os japoneses. Ao mesmo tempo, a peça deve conservar seu caráter de conotação política. Da luta dos resistentes, os espectadores podem aprender:

· Que a aplicação diversificada prática da dialética é uma arma às vezes mais eficaz do que o fuzil.

· Que a brutalidade dos invasores contém ainda um outro aspecto: cria a aliança das diferentes classes do país ocupado.

· Que, entre dois combatentes, vence aquele que pensa[1].

---

[1] Máxima 69 do *Tao-te-king*, escrito pelo filósofo chinês Lao-tsé (N. T.).

· Que inimigo e inimigo nem sempre é a mesma coisa.

· Que às vezes é melhor ter dois inimigos do que um só.

· Que se obtém qualquer coisa dos camponeses quando não se lhes extorque nada.

· Que o superior admite seu embaraço para que se possa vencer a dificuldade conjuntamente.

· Que uma vitória tem um preço, mesmo que seja tão raro como farinha branca.

· Que se pode proceder alegremente nas situações mais sérias, já que a alegria conserva mais ágil a razão.

Etc.

Milho Para o Oitavo Exército foi escrita por soldados combatentes. Foi elaborada de um modo novo, a peça quer ensinar uma nova maneira de lutar; mas quer, sobretudo, despertar a alegria da luta pelo novo.

A: Você poderia cristalizar algumas das suas generalidades?

B: Não. Mas talvez você pudesse referir-se a alguns pontos com relação a *Os Fuzis*.

A: Eu proporia a palavra de ordem: "Em Madri, não passarão!".

B: ???

A: Era a palavra de ordem que estimulava os espanhóis que lutavam pela liberdade; ela deveria estimular também os atores.

B: Então eu proporia a máxima: o futuro pertence ao comunismo. Pelo menos ela é válida para todas as peças progressistas dos últimos cinqüenta anos, e você não precisaria estar mudando-a continuamente. Você deveria meter na cabeça o princípio de Hegel, segundo o qual a essência precisa manifestar-se, isto é, que o geral só existe no particular e, veja só!, também no teatro.

A: Sim, sim. E a verdade é concreta etc. etc.

B: Eu diria que uma representação hoje de *Os Fuzis* pode mostrar:

- Que não se pode ficar neutro na luta de classes.
- Que, para os oprimidos, neutralidade significa complacência com relação aos opressores.
- Que não há paz privada sem paz geral.
- Que é preciso converter a dor pessoal em ira contra os culpados.
- Quanta paciência, astúcia, manha, arte de persuasão, prudência, inteligência, ternura e humor precisa ter um revolucionário.
- Como se faz, concretamente, agitação.

Etc.

A: Passemos à segunda questão: qual é a narrativa mais clara e mais sucinta da fábula?

B: Afinal, o que é fábula?

A: Eu diria: a história, com seus acontecimentos principais.

B: O alfa e o ômega de todo trabalho de encenação?

A: A questão da fábula é: o que acontece? Então, me ocorre: pode-se começar por outra coisa senão pelo enredo?

B: Você pode também perguntar: como deve agir este personagem? Representa o bem ou o mal? O que representa o "bem" será feito pelo "herói" e o papel será valorizado de ponta a ponta, exatamente porque ele é o "bem", embora a fábula apresente-o de outra forma. O mesmo ocorre com o "mal". De acordo com esta metodologia, ambos os tipos tornam-se, em definitivo, tão parecidos humanamente, tão desprovidos de contradições, que se tornam apenas porta-vozes de uma categoria filosófico-ética qualquer. Este é um método muito usado no momento, especialmente nas peças políticas. Na verdade, ele é originário de uma estética idealista em voga por volta de 1800. Na época, fracassou A *Bilha Quebrada* no teatro de Weimar. Entre outras coisas porque o papel do juiz Adão –

um dos personagens mais contraditórios da literatura alemã em geral – foi representado pelo "herói" da companhia[2].

Muito mais comum hoje é ainda o método que você empregou há pouco nas conversas: qual o caráter deste ou daquele personagem? De acordo com o caráter, como entender seus atos? Se você me perguntar qual dos dois métodos eu acho mais cheio de mofo, direi que é este último. No tocante ao primeiro método, o idealismo é declarado e comprovado. No segundo método – exatamente o seu método –, encobre-se um materialismo aparente que compreende a "vida natural em si". Quer criar tipos reais, quer confundir a "vida natural" e cai na vaidade do tipo, individual e sem nexo, isto é, idealista. Certamente, pode-se representar deste modo tipos interessantes, mas não se pode mostrar como estes tipos são produzidos pelo argumento ou – o que dá no mesmo – pelos fenômenos sociais. Em suma: como mostrar que o ser social determina a consciência.

Ao representar a realidade, tentamos evitar noções como: o positivo, o caráter pérfido, o caráter complacente, o sisudo, o burlesco etc. Nós não queremos mastigar o mundo como ele é, mas como ele se transforma. Isto é, partimos da fábula. Como é dado na fábula, o comportamento de

[2] *A Bilha Quebrada*, texto de Heinrich von Kleist (N. T.).

um ser humano é contraditório e muda constantemente.

A: Já sei: o prefeito em *Milho Para o Oitavo Exército* é ao mesmo tempo heróico e manhoso; o senhor Sse é ao mesmo tempo digno e ridículo; o comandante japonês do lugar é ao mesmo tempo poderoso e fraco; era isso que você queria dizer, não é?

B: Era.

A: Mas, retomemos a narrativa do argumento. Você queria estudá-la também nos ensaios de mesa com os membros do grupo.

B: Deixaria que diferentes integrantes do grupo narrassem a fábula de distintas formas. Os integrantes do grupo, na sua maioria – especialmente aqueles que lêem a peça pela primeira vez – possuem aquela preciosa virtude de ainda se surpreenderem com o desenrolar da fábula, do mesmo modo como o fará mais tarde o espectador. Você verá como sabem contar a história, ponto por ponto, alternativamente. Muito melhor do que o encenador e seus colaboradores, que já conhecem a história "de-cor-e-salteado" e que já estabeleceram uma rede de relações, o que, a propósito, é também necessário. O encenador deve conhecer e não conhecer a peça; ele deve estar sempre em condições de lançar sobre ela um olhar "ingênuo".

A: Deixe-me tentar narrar a fábula de *Os Fuzis:* enquanto assa o pão e remenda redes, Teresa Carrar, viúva de um pescador caído numa insurreição, vigia seus dois filhos que querem partir para a linha de frente, para lutar contra os fascistas.

Um operário, Pedro Jaqueres, irmão da senhora Carrar, vem de uma zona da linha de frente, para buscar...

B: Pára, pára, você não narra "ponto por ponto", porque você já criou demasiados "contornos mentais". Como você já sabe que Pedro quer os fuzis?

A: Ah, sim. Então: um operário, Pedro Jaqueras, vem de uma zona da linha de frente, sua irmã recebe-o com desconfiança.

A senhora Carrar faz curativo num ferido, mas reprova sua luta.

Uma combatente da milícia, Manuela, namorada de Juan, filho mais velho de Teresa, questiona a senhora Carrar, porque esta impede Juan de partir para a linha de frente.

A senhora Carrar pede socorro ao padre de aldeia. O operário reduz o padre ao silêncio.

O operário descobre e examina os fuzis de Carlos Carrar. A senhora Carrar reivindica-os como sua propriedade. Ela rasga a pequena bandeira vermelha.

Uma vizinha, a velha senhora Pérez, cuja filha

caiu em combate contra Franco, tenta convencer a senhora Carrar da necessidade da luta.

Com astúcia e pela força, a senhora Carrar tenta manter seu filho Juan longe da linha de frente. Amaldiçoa o filho Juan porque pensa que ele abandonou a pescaria às escondidas e partiu para a linha de frente.

Alguns pescadores trazem-no para casa. Ele foi abatido a tiros pelos fascistas, enquanto pescava. A senhora Carrar juntamente com os outros parte para a linha de frente, no lugar de Juan.

B: Fantástico: você improvisou tudo isso?

A: Não. Li num texto escrito por Brecht[3].

B: Tudo bem, serve. Vamos narrar agora a fábula *de Milho:*

Numa pequena aldeia no norte da China, as tropas japonesas de ocupação exigem a entrega de toda a colheita de milho. A fome e o extermínio ameaçam a aldeia. O prefeito e os funcionários da prefeitura querem ajudar os camponeses a salvar a colheita e entregar uma parte dela ao Oitavo Exército, acampado nas cercanias. O pregoeiro informa que os camponeses estão de acordo com isso. Mas, para executar o plano, precisam

[3] "Livro-Modelo" de *Os Fuzis da Senhora Carrar,* Edições Henschel, Berlim (N. T.).

adiar a entrega até a manhã seguinte. O senhor Sse Cho-schang, o traidor a serviço dos japoneses ocupantes, não aceita este adiamento, sobretudo porque as tropas chinesas colaboracionistas também querem levar suas rações de milho.

Tem lugar uma deliberação dos resistentes.

A: Etc. etc. E com relação à questão número três: quais os fatos isolados em que a fábula pode ser dividida? Onde residem os pontos nevrálgicos?

B: Lênin diria: "A análise concreta da situação concreta". Nós dizemos: A peça é dividida em "pequenas peças", de acordo com o princípio de "uma coisa depois da outra".

A: Por quê?

B: Para se obter as contradições isoladamente, ou, o que é a mesma coisa, para se obter a vivacidade da história. Sobretudo durante os ensaios, tem-se a tendência a representar de antemão "em grandes contornos", isto é, a fundir as sinuosidades do contraditório. Por isso, o encenador deve permanentemente provocar a "ruptura" ou mesmo interromper. Para isso, é preciso dividir a peça em pequenas peças isoladas. O mais indicado é inventar para cada "pequena peça" um título que ao mesmo tempo descreva o fato principal e indique o estilo de representação.

A: E isso que você chama de "pontos de ruptura" são os pontos nevrálgicos?

B: Centros nevrálgicos, pivôs, nós dramáticos, entroncamentos, rachas ou viragens. Uma situação vai se transformando até que "salta para fora" uma nova. A quantidade vai se transformando até se converter em qualidade; o perigo do traidor que ficou como espião vai aumentando até que ele se converte subitamente no seu contrário, em segurança.

A: Este é um centro nevrálgico relevante. Mas há, sem dúvida, outros menos importantes.

B: Varia em cada cena: há centros nevrálgicos importantes, outros menos importantes. Naturalmente, é preciso primeiro trabalhar os pivôs principais, e depois somente os isolados nas "pequenas peças". É o que faremos agora.

Vejamos a primeira cena de *Milho Para o Oitavo Exército.*

A: Um momento. Você diz que os títulos devem revelar algo sobre o estilo de representação. Que significa isso?

B: Compare a primeira e a quinta cena de *Milho Para o Oitavo Exército.* Em ambas, tem lugar uma deliberação. Mas são deliberações de tipos bem diferentes. Se a primeira dá a impressão de se

tratar de uma pequena conspiração, a outra tem caráter militar. Os dois títulos devem destacar em cada caso o aspecto importante. Outra coisa: nós representamos *Milho Para o Oitavo Exército* como uma peça histórica. Na sua formulação, os títulos precisam ser exatamente de grandeza histórica, mesmo quando a trama apresente um traidor miserável que vai jantar, e precisam também realçar os aspectos burlescos, pois se trata de uma comédia.

Mas, para que filosofar tanto sobre isso? Formulemos os títulos. O que ocorre na primeira cena?

A: Na prefeitura de uma pequena aldeia no norte da China, está-se esperando alguém e então...

B: Eu suprimiria os "cacoetes" tipo "e então" e "depois", exatamente para acentuar os centros nevrálgicos, as rupturas. Os "então" e "depois" levam o ator a atravessar imperceptivelmente de um acontecimento para outro, em vez de marcar uma passagem perceptível. Se ele insistir em fazer assim durante os ensaios, o encenador deve interrompê-lo imediatamente.

A: Continuando! Segundo: a ordem do comandante japonês da área; terceiro: o pregoeiro, ansiosamente esperado, informa que os camponeses concordam com a entrega do milho ao Oitavo Exército e não às tropas de ocupação japonesas; quarto: o pregoeiro torna a sair.

B: Muito bem. Estes acontecimentos precisam ser representados "um de cada vez".

Cena 2: O velho camponês declara: "Tudo para o Oitavo Exército".

Cena 3: 1. O senhor Sse Cho-schang não aceita o adiamento. 2. O senhor Sse Cho-schang está bem humorado, já que os camponeses começam a entregar o milho.

Cena 4: 1. Um soldado da guarnição chinesa traz um ofício importante. 2. O senhor Sse precisa intervir. 3. O prefeito tenta reconciliar os dois homens. 4. O senhor Sse e o soldado chinês buscam seus respectivos superiores.

A: De acordo. Mas vejamos uma cena difícil, a cena 11.

B: Ela não é mais difícil, se narrarmos os fatos.

Cena 11: 1. o digníssimo senhor Sse continua sua refeição, enquanto o comandante da guarnição chinesa colaboracionista recebe aguardente e farinha branca. 2. Pela segunda vez, a vida do digníssimo senhor Sse está em perigo. 3. A noite cai. A guarnição recolhe-se no seu quartel. 4. Os lúgubres pensamentos de um digníssimo senhor num clarão de lampião. 5. O plano dos resistentes é alterado. 6. O digníssimo senhor Sse arrisca pela terceira vez a vida; é poupado, pois será útil como testemunha do "roubo do milho". 7. O senhor Sse quer ir ver o milho no Templo Oriental. 8. O digníssimo senhor Sse esconde-se no armário de arquivos.

A: Em *os Fuzis,* na minha opinião, os títulos deveriam ter caráter de documentário. Assim, por exemplo:

Cena 1: Numa noite de abril de 1937, tem lugar, na cozinha da senhora Carrar, uma conversa entre mãe e filho./ Voz do general pelo rádio./ A senhora Carrar declara a seu filho caçula: "Gente pobre não pode meter-se em guerra".

B: O primeiro título é formulado de tal forma que se poderia pensar que este tipo de conversa estivesse acontecendo pela primeira vez. Indubitavelmente ela ocorre pela centésima vez. Eu colocaria os atores em cena de maneira que nem mais se olhassem durante a conversa, para acentuar a rotina. Acho mais correto os seguintes títulos:

Cena 1: 1. Fazendo assar o pão, Teresa Carrar vigia seus dois filhos que querem partir para a linha de frente e lutar contra os fascistas. 2. O general no rádio. 3. Teresa Carrar diz a seu filho caçula que gente pobre não pode meter-se em guerra.

A: Talvez você tenha razão. Passemos à questão seguinte: Como é a construção da fábula? As transições? Entendo-o da seguinte maneira: trata-se de juntar isso que dividimos em "pequenas peças" na resposta precedente. Mas como?

B: Em *Milho Para o oitavo Exército,* um dos elementos importantes da construção é o plano dos

resistentes e as alterações que ele sofre. O encenador deveria estudá-lo rigorosamente. A seguir há um elemento dramatúrgico e poético: o crepúsculo.

O crepúsculo dá o ritmo da peça: 1. Espera-se o anoitecer. 2. Simula-se um anoitecer prematuro com um lampião, para meter medo no traidor Sse. 3. Cai a noite: o assobiar dos sentinelas afugenta o comandante da guarnição. 4. Vários lampiões lembram ao traidor, que se empanturra, os perigos da noite. 5. Durante a noite sem luar, o "Oitavo" ataca.

A: Estes efeitos de luz não são complicados?

B: De modo algum. Deixamos os principais planos de representação fortemente iluminados e escurecemos somente o fundo, os planos inanimados. A luz não sai em resistência, imperceptivelmente, mas sim a cada deixa. De resto, bastam os lampiões para indicar a chegada do crepúsculo.

Mais algumas palavras sobre a construção da peça. É uma construção acentuadamente nítida, clara. Ela emprega meios poéticos e de agitação política. A peça é uma comédia — o final feliz está garantido.

A tensão do espectador prende-se mais ao enredo do que no desfecho.

Milho Para o Oitavo Exército começa calmamente na tardezinha de um dia qualquer de uma aldeia chinesa: o final inesperado tem um começo

habitual. Ao anoitecer, a operação oscila entre perigo e êxito. Novos perigos (cenas 5 e 11) provocam soluções novas, melhores, mais audaciosas; o êxito acarreta novos perigos (cena 8). Até que no final se desencadeia a operação fantástica, divertida e perigosa.

A: Você não tem nada mais a dizer sobre a construção da dramaturgia?

B: Não. A não ser sobre as transições.

A: Sobre os principais "pontos de ruptura"?

B: Exatamente. O que é que te chamou mais a atenção?

A: O fato de eles serem em *Milho Para o Oitavo Exército* de uma insolente simplicidade. Na verdade, não se pode falar de modo nenhum em transições, porque as cenas não se sucedem, mas saltam de uma para a outra. A exposição é também simples: se é preciso um novo personagem, ele aparece sem ser anunciado, num toque de gongo. Quando penso na sutileza com que Hauptmann providencia imperceptivelmente o aparecimento de novos personagens...

B: Você acha isso uma vantagem?

A: Não sei bem.

B: Em todo caso, não cansa o espectador logo no início. Nas peças naturalistas, o espectador sente grande dificuldade em pensar as noções indispensáveis à compreensão dos personagens e situações.

A: *Milho Para o Oitavo Exército* joga com cartas abertas, por assim dizer.

B: Talvez daí a peça consiga sua clareza e simplicidade. E isso facilita ao espectador o divertimento e o acompanhamento da reflexão. É sabido, por exemplo, que é muito mais difícil pensar carregando um piano nas costas do que fumando um cigarro.

A: E as transições?

B: Você mesmo as distinguiu. As cenas não penetram umas nas outras, mas estão cuidadosamente separadas. Em cada uma delas é resolvido somente um determinado ponto da fábula. Por exemplo, a cena 1: o pregoeiro informa que os camponeses estão completamente de acordo com a entrega do milho ao Oitavo Exército. A cena 2 é o oposto: mesmo com o total consentimento dos camponeses, a coisa não é assim tão fácil como diz o pregoeiro.

A: Em suma: você acha que o encenador deveria atentar para que haja pequenos cortes entre as

cenas e para passar para uma nova cena com um mergulho audaz.

B: Mais ou menos.

A: E em *Os Fuzis da Senhora Carrar*?

B: É parecido. Bom, as cenas neste caso são ainda mais antagônicas. Pense no que diz a senhora Carrar: "Nós somos gente pobre, e gente pobre não pode meter-se em guerra".

Batem à porta. Aparece um homem pobre que está metido na guerra. Então, nesta peça é especialmente importante separar cuidadosamente uma cena da outra: só assim as diferentes situações da fábula se tornarão mais visíveis e criticáveis.

A: Prossiga.

B: Um momento. Acho que neste caso, como no teatro em geral, as reflexões teóricas são, na verdade, um ingrediente aromático — mas só um ingrediente. Fazer transições significativas, elegantes, poéticas, é também uma questão de sentimento.

A: Fico assombrado ouvindo você dizer uma coisa dessas. Você me trata um tempão como um catatau de tralhas teóricas para no final me falar de coisas do sentimento! Não retruque, pois sei que você é capaz de me dar explicações teóricas tam-

bém para isso. A propósito de sentimentos: sinto que deveríamos interromper as exposições teóricas.

B: E as questões restantes da análise?

A: Você comete o erro de muitos oradores e funcionários que pensam que a "massa" não acompanha o seu raciocínio. Estas questões as solucionarei eu mesmo. São medonhos os professores que respondem eles próprios a todas as questões. Interessam-me ainda dois pontos: como se pode, ou se deve representar chineses no palco? Que se deve, ou se pode fazer para montar *Os Fuzis da Senhora Carrar* quando só se dispõe de atores jovens? Ou não se pode fazer isso?

B: Pode e deve. Não há leis que prescrevam isso. Certamente estas duas peças não são das mais fáceis. Deve-se calcular corretamente o nível do grupo. Para representar *Os Fuzis da Senhora Carrar,* a idade é um problema, mas não o problema principal. A observação pode substituir a idade, mas a idade jamais poderá substituir a observação. Eu decididamente desaconselharia a imitação de chineses. Nosso teatro não sabe o que é um chinês. Pense no *País do Sorriso.* Depois de ter visto aqueles "chineses", não se pode mais representar os chineses. Eu repetiria permanentemente aos atores: não representem chineses, em hipótese alguma. Deixaria os atores ensaiarem no seu diale-

to natal. Mas em troca eu daria uma atenção ultrameticulosa às cerimônias e às expressões corporais dos chineses. Por exemplo, na China, ficar de cócoras é tido como a posição de descanso mais confortável. No nosso país, é a posição mais incômoda. Etc. A mesma coisa vale para o célebre "temperamento espanhol" que também foi inventado em determinado teatro alemão.

A: Ocorre-me justamente o seguinte: você tenta explicar as fases de um trabalho de encenação tomando como referência *Milho* e *Os Fuzis*. Estas fases são válidas para todas as peças ou só para estas duas?

B: Em linhas gerais, eu procedo desse modo em todas as peças. Nos seus pormenores, varia muito.

A: Varia, como?

B: Apanhe um velho Hans Sachs[4] ou qualquer comédia de colégio do gênero, desta época. O prazer principal reside na declamação dos versos rústicos. Eu passaria um bom tempo com os atores na mesa para recitar estes versos. Neste caso, precisamos tomar um caminho em geral condená-

[4] Hans Sachs (1494-1576), poeta, mestre-cantor de Nurembergue, adepto do Reformismo. Tornou-se célebre pelas suas farsas carnavalescas (mais de oitenta), retratando o quotidiano com um realismo cheio de humor (N. T.).

vel; os atores devem, primeiro, acostumar-se aos versos e não pensar em mais nada. Nos ensaios posteriores, dever-se-ia despertar novamente o prazer pela declamação, pela dicção; deve ser a principal alegria da montagem.

A: Você agiria desta forma em todas as peças em verso?

B: Acho que sim.

A: Além disso, você não acredita no "ensaio de mesa"?

B: Acredito sim, mas certamente por razões diferentes das suas. De tempos em tempos vou para a mesa com os atores. Isso serve para se encontrar a fluência. O ator precisa no final realizar seu trabalho como o acrobata: ele mostra o mais difícil com elegância e facilidade. O suor dos ensaios não interessa aos espectadores. É para isso que servem os "ensaios de mesa". Muito mais do que no início do trabalho, quando o ator ainda não conhece as dificuldades. Você tem mais alguma questão?

A: Muitas, por isso vamos parar por aqui.

Diálogo 5

SOBRE OS ENSAIOS DE MARCAÇÃO (I)

B: Na sua opinião, o que diriam os apreciadores de vinho se, durante um festim de progressistas, alguém discutisse os processos químicos de fermentação empregados na fabricação da bebida?

A: ???

B: Estou falando sério. Compreenderiam a necessidade de uma conversa dessa?

A: Jamais, se você quiser saber. O que isso tem a ver com nosso tema? Pensei que fôssemos falar sobre a primeira fase dos ensaios práticos, sobre a marcação, e você vem me falar de bêbados.

B: A diferença não é assim tão grande. O que você espera desta conversa?

A: Que você dê algumas regras para as marcações etc. Afinal, é preciso esclarecer o aspecto artesa-

nal da encenação antes de abordarmos seus aspectos mais complicados. Espero que liquidemos logo esta conversa e que possamos tratar ainda hoje as questões dos detalhes dos ensaios.

B: Vou frustrar você tão profundamente como acabam de te frustrar os bebedores de vinho do festim. Vamos nos deter longamente nos ensaios de marcação. Na minha opinião, este é um aspecto importante, para não dizer o mais importante no trabalho de encenação. Mas também o mais incompreendido e mais descuidado. Como aprender algo sobre marcações, posições, movimentos, agrupamentos no palco? As publicações especializadas, as escolas de arte dramática e os cursos estão preocupados com outras coisas. Há muito tempo eles falam de: emoções psicológicas, conteúdo psicológico, verdades cênicas, estado de ânimo, concepções intelectuais, forças emocionais interiores, interpretações conclusivas, evoluções da vontade etc.

A: Isso já é exagero. Quanto tempo você precisou para descobrir tudo isso?

B: Cerca de quinze minutos, Encontrei tudo isso concentrado num só caderno das Edições Hofmeister[1].

[1] VEB Friedrich Hofmeister, editora de Leipzig (N. T.).

A: Você vai querer negar o valor do trabalho em tudo isso?

B: Pra começar, gostaria de insistir no valor do trabalho com as marcações, agrupamentos, movimentos. As pessoas que se ocupam de tão sublimes conceitos não vão acabar tendo a mesma reação dos nossos bebedores de vinho, quando são lançadas na sua alegre atmosfera expressões como marcações, agrupamentos, deslocamentos? Ou isso para eles são coisas tão óbvias que não vale a pena colocá-las em questão? Na opinião corrente, o arranjo cênico pertence ao âmbito artesanal, da mesma maneira que o processo de fermentação para os apreciadores de vinho.

A: Realmente. A marcação existe para o arranjo cênico. Antes do trabalho propriamente dito, fixar-se-ão no transcurso desses ensaios os agrupamentos e movimentos.

B: Como?

A: Muito simples: com o texto na mão, os atores seguem seus próprios movimentos ou as indicações do encenador. E movem-se em cena o mais livremente possível. Talvez deva-se acrescentar ainda que, ao fazê-lo, eles devem observar certos princípios: não encobrir, não dar as costas para o público, não ficar de frente, não ficar muito tempo no mesmo lugar, jamais representar muito

próximo de um colega. Os resultados são anotados no caderno de marcação. Fica tudo registrado, como se diz. No ensaio seguinte, já se poderá dedicar-se às questões de nível mais elevado da direção. Não é para rir!

B: De onde você tirou tudo isso?

A: Com estes princípios, conseguimos os maiores sucessos no nosso grupo.

B: Onde? Junto a parentes e amigos?

A: Sobretudo junto ao responsável pelo grupo, o Senhor X, um ator muito talentoso e famoso.

B: Bem, já conversamos sobre este tema.

A: O que significa isso? Você não acha certo que atores profissionais ajudem grupos não-profissionais?

B: Só se estiverem dispostos a aprender tudo de novo.

Mas continuemos. Você considera o arranjo cênico uma "coisa artesanal". Você não é o único a pensar desta forma. Do seu lado está a voz forte e rotineira do teatro convencional. Esta opinião, tradicionalmente venerável, conservou-se por muito tempo. Daí todo mundo concluir que era preciso mantê-la eternamente. Vamos superar esta

opinião e retroceder a alguns séculos atrás. Você conhece o destino do audacioso Ícaro, de Creta?

A: O tal que quis voar?

B: Sim, o homem que, segundo a lenda antiga, quis voar com o seu pai; o Sol, do qual se aproximou demasiado, derreteu a cera das suas asas. Ele caiu no mar. As cartilhas escolares durante muito tempo aproveitaram o episódio para ensinar aos alunos que jamais se deveria ousar ir tão alto, porque é trágico cair no mar.

Observe o quadro do grande pintor holandês Pieter Breughel[2], "A Queda de Ícaro". O modo como ele considera o acontecimento histórico parece não estar adaptado ao uso escolar:

Primeiro, um camponês lavra sua terra – bem no centro, em primeiro plano. O trabalho o absorve totalmente, não pode nem levantar os olhos. Consegue fazer sulcos profundos, magníficos. Um pouco mais ao fundo, também no centro, vê-se um pastor cansado pela monotonia de sua profissão, esperando o fim da sua jornada diária de trabalho. (O sol perde-se no mar, o crepúsculo alcança as árvores.) Um pescador – bem à direita do quadro – ainda tenta conseguir alguma coisa do fim de tarde, e um barco – também à direita –

[2] Pieter Breughel (em holandês, Brueghel), membro de uma famosa família de pintores (1525-69) (N. T.).

luta com todas as suas velas para chegar ao porto antes que anoiteça. Todos se dedicam ao trabalho com afinco. O trabalho os absorve. Ninguém tem tempo para se preocupar com o outro.

Somente depois de muita procura, descobre-se o herói do quadro: duas minúsculas pernas que emergem da água, perto do barco. No interior deste, ninguém se manifesta. Mesmo o pescador, nas proximidades, continua atento à sua pesca, não à catástrofe. O camponês lavra ao longo dos sulcos, em direção oposta à tragédia; o pastor espera o pôr-do-sol para se recolher, não a queda do audacioso Ícaro.

O mais trágico para Ícaro não é apenas cair no mar, mas sim cair nesta sociedade. Trata-se do trágico e da grandeza histórica do inovador prematuro, do qual a sociedade prescinde: uma história maravilhosa de relações contraditórias entre os homens – "contada" por um quadro.

A: E daí?

B: Observe os meios que Breughel utiliza para "contar". Há alguma expressão no rosto das pessoas onde a alma pudesse se refletir? Do herói só vemos as pernas, o pescador nos dá as costas, o camponês está compenetrado no seu trabalho; no barco, nenhuma alma viva. Só é visível o rosto do pastor: demonstra aborrecimento. Portanto, não são fornecidas quaisquer emoções. Nem diálogos: ninguém fala com ninguém. Aliás, como se pode-

ria esperar um texto de um quadro? Talvez a atmosfera geral do quadro? Mas ela só diz que anoitece, nada mais. Permanecem apenas: o centro do quadro, primeiro e segundo plano, esquerda e direita, aquilo que está próximo e aquilo que está distante entre si, quem dá as costas a quem, em que direção se vai, para onde se dirigem os olhares, em que e como se trabalha. Portanto, é a composição, a disposição dos personagens que "conta" a história da queda de Ícaro. Em linguagem teatral: marcações, agrupamentos e movimentos são os expedientes que Breughel utiliza para narrar o comportamento dos homens.

Claro, como vimos acima, emoções individuais, isto é, fortuitas, ou idéias, não são objeto do quadro, embora não faltem nele. Breughel tem e suscita interesse pelo estranho procedimento dos homens com relação à queda ao mar de uma personalidade histórica. As pessoas "em si" preocupam-no na medida em que se preocupam, ou não, com o acontecimento.

Para mostrar como os homens se relacionam entre si, Breughel lança mão de um expediente grande, simples e visível: as marcações, os agrupamentos e os movimentos. Como o olhar visa o acontecimento social, não são as emoções individuais que determinam o arranjo da cena; ao contrário, a relação dos homens entre si, sua posição social perfeitamente visível em marcações, agrupamentos e movimentos – ditam as emoções dos indivíduos: os personagens do quadro continuam

trabalhando e dão as costas para o acontecimento. Não porque não queiram se preocupar com a queda: ao contrário, não se interessam por Ícaro porque cada um é absorvido exclusivamente pela execução individual do seu trabalho.

O teatro convencional considera o arranjo cênico um artesanato. Talvez porque tenha desaprendido de utilizá-lo artisticamente? A alma determina as marcações, agrupamentos, movimentos. Talvez porque gostaria de ver o mundo de pernas pro ar? Os homens de teatro se irritam porque insistimos em discutir sobre coisas há muito tempo conhecidas e óbvias: sobre o arranjo cênico.

Mas, reflita: "O conhecido, porque conhecido, ainda não é reconhecido" (Hegel).

A: Que longa digressão, não?

B: As digressões que são em si mesmas citações são as mais perdoáveis. Quero dizer com isso que farei citações mais freqüentes.

A: Se bem o entendo, você gostaria de evocar uma nova era para o arranjo cênico. Aposto que será mais complicada e mais impraticável do que a antiga. No futuro, para se levar a bom termo um ensaio de marcação, será preciso ser, no mínimo, um Breughel.

B: Dever-se-ia estudar os quadros de Breuguel e

dos demais mestres. No tocante à "complexidade" da nova era, tenho de me opor a você: continuo sustentando que queremos fazer um teatro mais simples, o que – como foi dito – não é fácil. Mas pense um momento nas ciências naturais.

No século 17, Galileu provou que a Terra, assim como todos os demais planetas, gira em torno do Sol, de acordo com a previsão de Copérnico. A revolução da ciência destruiu o superado sistema de Ptolomeu, segundo o qual a Terra é o ponto central fixo do universo. Desse modo, se até então não era possível descrever a simples trajetória de um planeta senão através de construções matemáticas de complexidade inaudita, agora o novo sistema resolveu esta questão com uma órbita relativamente fácil: a verdade revelou-se não apenas mais autêntica, como também mais elegante.

No teatro convencional o célebre caráter óbvio do arranjo cênico se evapora logo que se procure conhecer seus fundamentos. Então, vêm à luz coisas inquietantes. Um personagem está no palco, numa certa cena, num lugar determinado, e move-se para outro lugar porque:

- Reflete emoções.
- Pode ser idêntico à vida real.
- Alguém que faz teatro há trinta anos faz sempre assim.
- Isso expressa a atmosfera dominante na cena.
- É uma originalidade do encenador.
- Cria movimento e variação.

· Mostra simbolicamente que o personagem está em cima ou embaixo.

· Foi sentido intuitivamente, o que dispensa qualquer explicação.

· Resulta numa coreografia empolgante.

· A vedete o exige.

· Assim consta nas indicações cênicas do autor etc.

Estas "saborosas orientações" concordam pelo menos numa coisa: a representação da realidade fica de cabeça pra baixo, de maneira mais ou menos hábil, dependendo do caso. O primitivismo do idealismo se disfarça – como de costume – no solene hábito do inescrutável. A aplicação do materialismo dialético resolve a "impenetrável" questão de uma maneira admiravelmente elegante.

"Brecht: "[O novo teatro] recorre a marcações que, expressando claramente o sentido dos processos representados, são as mais simples que se possa imaginar. Renuncia aos agrupamentos 'casuais', 'espontâneos', que dão a 'ilusão da vida real': o palco não reproduz a desordem natural, mas sim aspira à ordem natural. Que é determinada pelos pontos de vista histórico-sociais"[3].

O arranjo cênico é o exemplo mais sensível, o mais nitidamente visível da representação. É a

[3] Notas sobre *A Mãe* (Título original: *Die Mutter*), em *Escritos Sobre Teatro de Brecht* (N. T.).

partir do arranjo cênico que a irrupção do materialismo na selva do teatro pode ser realizada do modo mais simples possível.

A: Você descreve a tragédia do audacioso Ícaro. Ouvindo você terminar seu discurso sobre a nova era do arranjo cênico com a convicção de um utopista, penso seriamente neste Ícaro. Você acha que o teatro não-profissional precisa disso tudo? Suas preocupações cotidianas não são muito mais moderadas? Por que você acha que os gregos, inteligentes como eram, não tinham automóveis? Porque não necessitavam deles. Para que falar já de uma nova era, se a antiga ainda não foi aperfeiçoada? Para que descrever a beleza de um poema a um analfabeto, se para ele a cartilha do ABC é muito mais bonita e mais positiva? Não se diz que não se pode dar o segundo passo antes do primeiro?

B: Por que o analfabeto não pode aprender a ler com um bom poema? Aprenderia assim duas coisas ao mesmo tempo: a ler e a aprender mais. De todas as faculdades humanas, prefiro uma: a curiosidade. Nos tempos obscuros do silêncio, ela foi difamada como um vício e o seu contrário foi enaltecido. Como o sapateiro que não vê além do bico do sapato que conserta. Ele deveria é ser enviado para uma fábrica de sapatos: ali aprenderia muito mais.

Diálogo 6

SOBRE OS ENSAIOS DE MARCAÇÃO (II)

A: Então você também acha que o primeiro trabalho no palco, é o ensaio de marcação?

B: Melhor dito: *os primeiros* trabalhos, pois os primeiros ensaios devem ser múltiplos e vivos. Dever-se-ia tentar entrar numa peça de diferentes maneiras, como um descobridor, um pesquisador.

A: Como?

B: Pra começar, você deve deixar de lado a idéia de que a marcação é um andaime sobre o qual se poderia colocar o começo de uma encenação para então construir. O arranjo cênico é uma coisa artística. Precisa desenvolver-se durante o processo de ensaios e a partir dele desenvolve-se todo o resto. Como toda evolução, a do arranjo cênico concretiza-se também em diversas fases, que se opõem umas às outras. Em todas as fases, partimos da fábula: o que se passa? Como tomar os

acontecimentos perfeitamente visíveis? Como se Pode distinguir seu significado social?

A: Isto é, primeiro fixamos a marcação para colocar ordem no palco?

B: Uma ordem de cemitério. Eu acho que se deveria acabar com a separação mecânica entre ensaio de marcação e ensaio de detalhes. Ambos são uma e única coisa: a narração da fábula. Em diferentes momentos do ensaio, o acento recai mais num ou noutro aspecto.

A: Sim. Mas a marcação é fixada nos primeiros momentos do ensaio.

B: Nós usamos os primeiros ensaios não para fixar, mas para organizar. Os atores, a grosso modo, representam, para si próprios e para o encenador, a idéia que têm do desenrolar da fábula. Fazem "ofertas" que são testadas no ato.

A: E se o encenador também tiver idéias?

B: Deverá ter a sabedoria de calar a boca. Seria um erro grosseiro o encenador impor limitações ao ator durante este estágio. A multiplicidade, isto é, as contradições, é o que estas propostas têm de mais precioso. "Sejamos múltiplos! Os nabos de Marche são saborosos, sobretudo se misturados com castanhas. E estes dois nobres

produtos crescem bem longe um do outro", afirma Goethe[1].

A: E se eu já tiver testado a marcação numa maquete? Ou você acha também isso errado?

B: Ao contrário. Isso nos leva a falar da maquete. Havendo uma noção aproximada da organização do palco e utilizando pequenos bonecos para a marcação, este trabalho pode ter sua utilidade. Mas somente neste caso. Não obstante, o encenador deveria interferir com muita cautela nas primeiras tentativas dos atores.

A: As tentativas dos atores! Um caos. Que fazem estes atores que nem sequer leram a peça toda antes?

B: O encenador precisa induzi-los a lerem a peça toda.

A: Apesar dos pesares, não gosto dos primeiros ensaios. A insegurança paralisa os atores e o encenador. A única preocupação nesta fase é não estorvar uns aos outros. Pergunto: como se pode realizar um trabalho criativo nestas condições?

B: Eu compreendo você. Mas deveríamos evitar a

[1] Citação não localizada (N. T.).

subestimação dos primeiros ensaios por motivos sentimentais. Eles são menosprezados sobretudo pelos encenadores que não encenam uma peça, mas sim a si próprios. E pelos atores que procuram não a fábula, mas o seu amor-próprio. Efetivamente, o desconhecimento ou o conhecimento recente dos acontecimentos impede o ator de "sondar nas profundezas". Para nós, isso não é uma desvantagem, mas sim uma vantagem! Precisamente a recente tomada de conhecimento pelos atores, sua concentração não no íntimo, mas no exterior do que ocorre, a concentração forçada nos acontecimentos que se dão entre os personagens, isso tudo constitui-se no ponto de partida para o desenvolvimento de uma marcação que "narra" a fábula: o espectador seguirá a fábula deste mesmo modo. O desconhecimento habilita o ator, mais do que o encenador que, como foi dito, estabelece muito prematuramente uma rede de "conexões lógicas" – a marcar "uma cena depois da outra" e a conservar separados os elementos contraditórios.

A: Portanto, na sua opinião, vale aqui a mesma coisa que dissemos sobre a primeira leitura?

B: Sim. E agora você compreende a minha dúvida em começar por uma análise exaustiva e definitiva da peça? A experiência ensina que, nestes casos, nós não rimos, nem nos surpreendemos mais nos primeiros ensaios; que se oferecem soluções antes de os problemas serem solucionados; que não

mais se acompanha a fábula com surpresa e espanto. Mas sim que a seguirmos como o trem que acompanha os trilhos. Dever-se-ia anotar conscienciosamente toda reação ingênua dos primeiros ensaios. Com o avanço, perde-se facilmente o mais valioso da representação teatral: o sentido de efeitos diretos, aproximativos. A gente se habitua aos fatos mais importantes e não os percebe mais. Como o espectador poderá percebê-los.

A: Você fala sempre só do encenador. Mas você sabe que os atores, na sua maioria, se ofendem se o encenador não lhes diz nada! Querem receber o papel "já pronto" desde o primeiro ensaio. E você conhece o proverbial prazer dos atores de discutir tudo profundamente no primeiro ensaio. Você nunca amaldiçoou estes vícios tanto do teatro profissional quanto do teatro não-profissional?

B: Tanto o diretor quanto os atores precisam descobrir o prazer dos primeiros ensaios, que é um prazer novo. É difícil divertir-se de modo produtivo. Muitos sentir-se-ão frustrados quando ouvirem propor, em vez de um profundo debate psicológico: ensaie como você se senta, se levanta, espera, entra, sai, ouve, não ouve, come, trabalha, senta-se à mesa, dá a mão, pega a faca, foge etc.

A: Ações psicofísicas!

B: O pedagogo Stanislávski as chama de ações

físicas; foram seus teóricos que as "aperfeiçoaram" para ações "psicofísicas".

A: Mas em todo caso, o ator – e naturalmente também o encenador – precisa saber, por exemplo, porque este ou aquele personagem num dado momento vai daqui para ali. Acho que o impiedoso "porquê" bloqueia o caminho à célebre confusão "intuitiva".

B: Sem dúvida. Mas também dá livre acesso a motivações psicológicas do inconsciente. Eu acho que se deveria questionar e fundamentar somente os acontecimentos principais da fábula, na medida em que eles traduzam a fábula a grosso modo. Eu sei por experiência que nos primeiros ensaios é melhor racionalizar as discussões entre encenador e atores. A vantagem: fala-se resumidamente, ninguém se torna aborrecido e pesado e todos o escutam.

A: Outra vez você insiste na necessidade de não ser aborrecido e pesado. Então é inútil o grande trabalho preparatório do encenador – exatamente a sua análise? O encenador não deve ter uma base para saber tudo melhor do que os atores?

B: Não. Quando é que sabemos se o pudim é bom? Quando o comemos. O encenador tem sua análise. Mas precisa adquirir, sobretudo, uma faculdade: precisa saber esquecê-la para, como es-

pectador, observar as ofertas dos atores. Isto é não apenas mais divertido, mas também mais útil: o teatro é feito no palco, diante dos espectadores, não na cabeça do encenador. Ele deve, sobretudo, ter a coragem de sacrificar seus projetos às propostas do acaso. Uma boa análise prova sua eficácia também pelas suas possibilidades de ser mudada.

A: Sodoma e Gomorra! A arena franca para vícios e equívocos!

B: Claro. Mas não são cometidos erros em todo tipo de trabalho? Com uma diferença: nós contamos com eles. Os erros podem ser tudo, menos inúteis. Eles provocam contradições e possuem o efeito de fazer progredir. Não é à toa que se fala do "ferrão da contradição"; evidentemente, só a dialética usa esta expressão.

A: A construção da marcação termina nos primeiros ensaios?

B: Pelo contrário. O arranjo cênico será sempre questionado nas fases posteriores dos ensaios, se surgirem dificuldades para a representação dos detalhes. Freqüentemente, uma marcação incorreta provoca uma representação falsa.

Ainda que uma cena esteja amarrada até nos detalhes e que sua estrutura pareça estar em ordem, o arranjo cênico original será a pedra-de-

toque para saber até que ponto os detalhes encontram a sua explicação na fábula e se eles a narram. Em geral, o encenador é muito suscetível para cortar os detalhes supérfluos. Uma outra pessoa deveria ajudá-lo nisso. Num ponto, porém, não se deveria ser muito rigoroso: poder-se-á permitir de vez em quando um detalhe saliente, mesmo que não tenha sentido, e considerá-lo cenicamente como um auxílio. Mas, cuidado: o veneno só é eficaz quando usado em pequenas doses. No final, colocar-se-á novamente em dúvida a marcação original. O encenador esquece tudo o que foi "fixado" e transforma-se mais uma vez em espectador. Talvez desse modo descubra aquilo que não reparou como encenador.

A: Hum. Você não acha que estas constantes mudanças prejudicam a autoridade do encenador?

B: Sim. No teatro convencional. Mas nós estamos empenhados em representar a realidade na sua multiplicidade e vivacidade. Nossa intenção está no revirar dos fenômenos fixados, isto é, mortos.

A: Mesmo quando eles são "em si" corretos?

B: Proposta: a discussão produtiva – que nos ensaios é um monstro terrível, pai de todas as coisas, que é justamente por ser produtiva, o mais belo prazer dos homens – esta discussão que estamos tendo começa a entrar num círculo vicio-

so. Permita-me exemplificar minhas afirmações. Não me interrompa.

A: Mas...

B: Primeiro exemplo: desconfie do seu primeiro achado. No início de *Milho Para o Oitavo Exército,* os empregados da prefeitura de uma pequena aldeia ocupada pelos japoneses esperam a volta do pregoeiro, que deve trazer o consentimento dos camponeses para um plano ilegal: na verdade, estes empregados são militantes revolucionários que querem impedir que os japoneses levem a colheita do milho e querem, também, que uma parte da colheita seja entregue voluntariamente ao Oitavo Exército revolucionário que se encontra nas redondezas. Ao fazer a marcação desta cena, os atores achavam, com razão, que se deveria mostrar claramente "a espera": assim, chamar-se-ia logo a atenção dos espectadores para a importância, o perigo e a dificuldade do plano a ser executado. "Como mostrar claramente *a espera",* foi a primeira pergunta.

Foram feitas várias propostas: um ator queria andar nervosamente da porta de entrada à porta do armazém. O prefeito queria sentar-se em primeiro plano, profundamente ensimesmado. O secretário queria deitar-se numa esteira e fumar agitadamente.

Combinamos que cada um – sentado ou deitado tinha de matar o tempo até à entrada do

pregoeiro: um fuma, outro se debruça atrás da mesa da repartição, outro olha fixamente o vazio. As mulheres, que consertam as correias a serem utilizadas na operação na sala contígua, deveriam parar o trabalho.

Efetivamente, o arranjo cênico narra que as pessoas esperam. Mas a cena não suscitava interesse e dava a perigosa impressão de uma sala de espera. Tratava-se da "espera em si", da "atmosfera fundamental da espera". Os atores expressavam seu mal-estar, anotamos isso e continuamos o ensaio.

O mesmo repetiu-se numa outra cena, de maneira flagrante: nossa marcação não narrava a fábula. Nós já conhecíamos a peça demasiadamente bem, pois presumimos que o espectador já sabia na primeira cena a situação-base (empregados da prefeitura pretensamente submissa aos japoneses/revolucionários resistentes). A situação exige destes empregados da prefeitura durante a colheita de milho muito mais trabalho do que sentimentos: só podem ter sentimentos na medida em que isso não atrapalhe o trabalho. A fábula requer um arranjo cênico que destaque em todos os acontecimentos a atividade e o esforço para colher e salvar o milho.

Portanto, na primeira marcação, fomos vítimas da emoção. Os resistentes que esperam poderiam indubitavelmente ser confundidos com diretores-gerais. A prática da marcação nos ensinou que seria melhor deixar o comércio da alma para os seus inventores. Para nós, a diferença concreta entre

revolucionários e diretores-gerais é em todo o caso mais fecunda do que sua "igualdade psíquica".

Foi concebido um novo arranjo cênico para a primeira cena a partir dos acontecimentos concretos da fábula, um arranjo que narra os acontecimentos "claramente" e que já faz aparecer os personagens numa certa ordem que corresponde à sua importância: em primeiro plano, à direita, atrás de uma mesa baixa de escritório, um homem de certa idade trabalha num monte de papéis. De caneta na mão, conta longas séries de números, com o esmero de um entendido. Somente quando o pregoeiro, do lado de fora, sob estridente toque de gongo anuncia a ordem do comandante japonês da região, ele levanta ligeiramente os olhos e sorri para os demais: parece ter outra opinião. A atenção e a calma com que trabalha denuncia o homem acostumado à ilegalidade. É aparentemente o homem mais importante da história a ser narrada: o prefeito. No fundo, à direita, numa escrivaninha alta, trabalha um jovem, que parece ser o secretário. Faz vários trabalhos ao mesmo tempo: soma com a calculadora, classifica listas, aponta o lápis. Seu afã parece excessivo. Sua inquietação denota agitação. Ele olha freqüentemente para a porta de entrada.

Um outro jovem passa de costas para o público, do meio da cena para a porta do fundo: ele está vigilante. Como os demais trabalham, sua função parece ser esperar e vigiar. Ele manifestamente carrega a responsabilidade de tudo aquilo que se

espera. Na sala ao lado, bem à esquerda, sentadas lado a lado, duas mulheres, uma velha e a outra jovem. Consertam correias em silêncio. O movimento das agulhas é rápido e ritmado. Como tudo o que acontece nos dois espaços, o trabalho delas também parece ter alguma relação com a notícia esperada.

Cada qual trabalha para si — todos esperam coletivamente uma notícia importante. O fato de todos estarem voltados para a entrada do pregoeiro é mostrado pelo afastamento de uns dos outros, pela concentração de cada um, isoladamente, no seu trabalho, realizado para uma causa comum.

O efeito da cena é, por conseguinte, mais real, isto é, ela torna-se mais interessante e mais bonita. A marcação narra a fábula concretamente e força uma representação concreta: a operação insólita planejada faz parte do trabalho habitual, quotidiano.

A: Posso interromper? Tudo isso não poderia ter-se dado no primeiro ensaio?

B: Não. Eu já disse que não se pode separar mecanicamente as fases do ensaio. Naturalmente os ensaios de detalhes e de marcação se misturam.

Segundo exemplo:

"No campo dos erros, florescem os êxitos" — o arranjo de uma cena se desenvolve, evolui.

Nós partimos da fábula. Cada cena contém

uma série de acontecimentos. "Acontece alguma coisa", quer dizer: processam-se modificações. As modificações, por seu lado, podem dar-se de duas maneiras: primeiro, a situação presente se modifica; os contrários determinantes, os contrários motores, se modificam uns com relação aos outros. Segundo, surge uma nova situação; os antagonismos se transformam no seu contrário. Na linguagem da dialética: mudanças quantitativas se transformam em qualitativas.

Uma situação vai-se transformando até saltar para uma nova. A estes saltos chamamos de pontos nevrálgicos da cena. Para a fábula – como conjunto de todos os acontecimentos – os pontos nevrálgicos são o essencial.

Um teatro que pretenda representar a realidade social como algo em transformação e algo mutável, tem de ter como propósito central nas suas encenações descobrir as contradições e os pontos nevrálgicos.

Posições, agrupamentos e deslocamentos no palco podem tornar visíveis as contradições e os pontos nevrálgicos, isto é, revelá-los, mesmo que os personagens em questão não tenham consciência disso.

Um meio prático para encenar a partir das contradições e pontos nevrálgicos é a decomposição de uma cena em "subcenas". Para cada "subcena" pode ser inventado um título que traduza o acontecimento principal e a mudança com relação à cena precedente. Quando o arranjo cênico

narra o título e descreve-o elemento por elemento, é sinal que a cena foi corretamente montada.

Vejamos a quinta cena de *Milho Para o Oitavo Exército,* a deliberação dos revolucionários.

A deliberação torna-se necessária quando o traidor Sse Cho-schang recusou um adiamento na entrega do milho, previsto no plano dos resistentes. Ele exige o milho antes do cair da noite. Mas o plano dos revolucionários previa que o transporte do milho destinado ao Oitavo Exército – e não aos ocupantes japoneses – só poderia ser feito à noite, já que os inimigos não se atreviam a sair de seu fortim pela noite. Que fazer? No armazém, a entrega do milho pelos camponeses está em pleno curso. Os resistentes propõem a imediata suspensão da entrega. Mas com isso, o japonês mandaria seus soldados à quinta. Uma outra proposta: continuar a entrega sob a proteção armada dos militantes revolucionários. Mas neste caso o inimigo levaria imediatamente o milho, depois de uma luta aberta.

A questão da entrega do milho é decidida pelos próprios camponeses: interrompem-na quando os inimigos se apresentam na prefeitura.

Os revolucionários decidem manter o antigo plano, mas acrescentando: nas duas horas que antecedem o anoitecer, será preciso jogar os inimigos um contra o outro.

Esta era, aproximadamente, a nossa leitura da fábula desta cena quando começamos a marcação. Nisso, vimos que tínhamos feito uma leitura errada. Em vez de narrarmos os acontecimentos reais

da deliberação, contamos apenas seu resultado "intelectual".

Vamos levar o erro até o fim, até que ele seja reconhecido.

A questão era: como fazer para decidir da melhor maneira? A resposta era fácil. Tínhamos uma mesa na sala ao lado, pouco utilizada, e como na Alemanha uma reunião que se preze é respeitosamente celebrada à mesa, fomos levados a esta marcação.

Quando da repreensão do pregoeiro: "Começamos demasiadamente cedo com a entrega", o prefeito dá um aceno aos demais. Eles se dirigem à sala no lado e se sentam à mesa. Neste agrupamento, que lembrava uma reunião, os resistentes faziam suas propostas. O prefeito deixava-os falar até que tomava a palavra e sem vacilar determinava a execução do plano original com a complementação mencionada. O agrupamento permanecia inalterado durante a deliberação.

O resultado frustrou-nos profundamente. Se a marcação lembrava uma reunião, a representação dos atores então era pior: era aborrecida. Não adiantou nada ter acelerado o ritmo e ter dado as falas com mais entonação; a cena continuava longa e chata. O prefeito flutuava como Deus Pai sobre os oceanos, enquanto os demais normais discutiam calorosamente. E então ele entrava com sua eterna sabedoria para subitamente criar tudo de novo: um processo muito corrente entre nós.

Quando alguém propôs que o prefeito – para tornar a cena interessante – já de antemão deveria anunciar eufórico o triunfo, o ensaio foi interrompido.

Como na maior parte das vezes, nós também só procuramos ajuda quando sentimos imperiosamente a necessidade dela. Retomamos o texto "ingenuamente": o que ocorre durante a deliberação? Onde estão as contradições? Os pontos nevrálgicos? O prefeito não tem texto, enquanto os demais se impingem mutuamente propostas: será que ele não faz nenhuma proposta porque não a tem? Será que está refletindo? Ele intervém na discussão e formula o plano: para colocá-lo em questão? No final da deliberação ele diz: "Dois ratos valem mais do que um só". Será que isso lhe ocorreu no momento? É dada uma abundância de acontecimentos contraditórios. Nós dividimos a cena e concordamos com os seguintes títulos:

I – O prefeito não vê saída.

II – A discussão dos militantes revolucionários é sobre a melhor posição a tomar. O prefeito examina as correias.

III – O prefeito confirma o plano anterior, colocando-o em questão.

IV – A propósito da chegada iminente dos dois inimigos, o prefeito afirma: "Dois ratos valem mais do que um só".

Na primeira marcação havia uma grande falha: não narrava a fábula. Havíamos fundido uns com os outros, valendo-nos de um agrupamento em

princípio uniforme, acontecimentos que se contradizem e sua conversão recíproca (os pivôs, os pontos nevrálgicos). A marcação fixa em volta da mesa que não se modificava durante toda a cena – não deixava aparecer as mudanças de situação. O agrupamento "sem atritos" não mostrava a crise em que se encontram os revolucionários, mas a escondia; um procedimento antidialético, tanto dos resistentes quanto do encenador. A solução "dois ratos valem mais do que um só" não surgia como nova qualidade da crise vencida, mas sim já estava perpetuamente presente no "espíritó" do prefeito. A marcação parecia ter sido criada para provar a infalibilidade de um funcionário. Nós deveríamos provar o contrário: no terreno dos erros proliferam os êxitos.

Como demonstra este exemplo da cena da deliberação, um erro de arranjo cênico também pode ser útil, se for reconhecido e superado. Criticamos a marcação errada, mas foi ela que nos ajudou a encontrar uma melhor:

I – *O prefeito não vê saída.*

Com a saída dos inimigos, sai também o "antigamente". Os revolucionários – que acabam de dar provas de mestria na arte do velho protocolo – transformam-se no palco aberto em seres humanos naturais: sentam-se à vontade nas cadeiras e conversam em camaradagem. E como têm opiniões diferentes e uma causa comum, a polêmica será boa.

O pregoeiro aproxima-se do prefeito, que con-

tinua na porta do fundo espreitando o indispensável anoitecer: "Começamos a entrega do milho cedo demais. Agora o comandante da guarnição virá requisitar tudo o que já está lá". O prefeito volta-se para ele, a quem se juntou também o chefe dos resistentes. O prefeito observa a ambos. Depois deixa-os onde estão e vem para a frente, calado, até à porta da sala contígua: está perplexo.

II — *A discussão dos revolucionários sobre a melhor posição a tomar/ O prefeito examina as correias.*

Nas costas do prefeito — perto da escrivaninha, no canto direito — começa uma grande discussão: cada um tenta fazer valer sua opinião como a mais correta. O pregoeiro quer paralisar imediatamente a entrega do milho pelos camponeses, o chefe dos revolucionários propõe seu prosseguimento sob proteção armada, o secretário recomenda extrema cautela. No fundo, numerosas propostas; em primeiro plano (frontalmente) um homem perplexo: "Só os tolos têm sempre uma resposta pronta para tudo" (velho provérbio chinês). O prefeito reflete longamente, pois os segundos são preciosos. Apenas uma vez dirige o olhar para as duas mulheres que na sala ao lado trabalham sem parar nas correias a serem usadas no transporte noturno: "As correias precisam ser bem sólidas. As mulas terão de transportar carga dupla esta noite". As mulheres concordam. Qualquer que seja a operação, as correias estarão prontas ao cair da noite.

III – *O prefeito confirma o plano anterior ao colocá-lo em questão.*

À medida que avança a disputa, os resistentes começam a concordar: agora questionam o plano como um todo.

O prefeito vira-se e intervém. A discussão acaba, torna-se deliberação. Indo e vindo entre a ribalta e a porta do fundo, o prefeito coloca prudentemente questões concretas: "Quando é que trouxeram o último saco?". Os três postados em volta da escrivaninha alta respondem lentamente, lutando com muita dificuldade contra as palavras inúteis: Os camponeses suspenderam a entrega do milho quando os inimigos apareceram na prefeitura. A questão não precisa mais ser discutida, já tinha sido resolvida.

O prefeito caminha para a direita, em direção dos demais. Estão em volta da escrivaninha, no canto direito, como se estivessem numa mesa de jogo.

O prefeito volta a formular lentamente o antigo plano – colocando em questão cada uma das suas frases –, a caixa de pena, o tinteiro e outros materiais de escritório servem para indicar as linhas do inimigo e o caminho que levará o milho para o Oitavo Exército: na manhã seguinte, o japonês ficará sabendo de um ataque relâmpago do Oitavo Exército, roubando toda a colheita de milho.

As questões concretas levantadas pelo prefeito quanto aos detalhes do plano refutam todas as

objeções, salvo esta: o que ocorre nas duas horas até o anoitecer.

IV – *A propósito da chegada iminente dos dois inimigos, o prefeito afirma: "Dois ratos valem mais do que um só".*

Do caos de questões, subsiste uma que é decisiva. O prefeito contorna pensativo a mesa e se debruça no canto dianteiro. "Sim, durante as duas horas seguintes". Como numa jogada difícil de xadrez – demonstrando o prazer que sente em raciocinar –, ele reconstrói de novo a situação: dois inimigos são esperados. Ambos querem o milho. Dando-se conta com um leve sorriso da surpresa dos demais, ele soluciona a contradição: "Companheiros, dois ratos valem mais do que um só".

A nova marcação seguiu a dialética da cena. Os grupos justapostos, a dissolução dos grupos pelos deslocamentos, as disposições no espaço que tornavam visíveis e acentuadas as contradições, a unidade dos contrários, sua reconversão mútua. Estes saltos dialéticos do arranjo cênico destruíam sem piedade a continuidade "psíquica" da coisa.

Terceiro exemplo...

A: Por favor, não pegue todos os exemplos no *Milho Para o Oitavo Exército.* Como é em *Os Fuzis?* Ou com um Hans Sachs? Penso também numa peça de gênero completamente diferente: O *Jubileu, de* Tchékhov. Pode-se proceder da mesma maneira? Ou o método de trabalho muda de uma peça para outra?

B: O método de trabalho não muda de um texto para outro mais que as letras do alfabeto.

A: Mas você não vai negar que a marcação de um Hans Sachs será diferente da marcação de *Os Fuzis* ou do *Milho*. Uma comédia requer um arranjo cênico diferente de uma crônica como *Mãe Coragem* ou de uma sátira como *O Jubileu* etc.

B: A marcação tem sempre de narrar a fábula, independente do gênero da peça. Mas, assim como uma história pode ser contada de muitas maneiras, a marcação também pode. Em *Milho Para o Oitavo Exército* utilizamos como modelo gravuras chinesas antigas e novas. Elas ajustavam-se admiravelmente à nossa peça, à sua mescla de poesia, humor e agitação política: os agrupamentos visíveis e significativos destas gravuras, a engenhosa poesia das suas posições e confrontações, o rigor mordaz diante do inimigo e a crítica alegre aos amigos. No caso dos acontecimentos na cozinha da senhora Carrar, dever-se-ia observar detidamente os quadros históricos do mestre Goya. Dever-se-ia tomar a grandeza e a dignidade, de forma que os acontecimentos "em si" insignificantes entre o operário e sua irmã assumam relevância histórica. Você pode estudar isso no "Livro-Modelo" de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, do Berliner Ensemble.

A: Em peças como O *Jubileu* e *O Pedido de Casa-*

mento a experiência ensinou-me que se deveria tornar os agrupamentos – bem como o cenário – o mais esquemáticos e transparentes possíveis. Lembro-me das destacadas ilustrações que Hegenbarth[2] fez para *As Almas Mortas,* de Gogol. Os deslocamentos pesados, melancólicos, são tão errôneos quanto uma confusão nervosa, caótica. Tentamos manter os grupos o mais calma e longamente possível, para modificá-los então rápida e elegantemente.

B: Em geral, nas peças deste gênero, tenta-se colocar as posições e os agrupamentos a serviço de uma "atmosfera" qualquer. Um disparate. Eu acho a experiência de vocês boa. Os saltos cômicos da fábula devem ser, sobretudo em Tchékhov, largamente traçados. Se eles foram traçados por rápidas mutações de agrupamentos, pode-se torná-los novamente "fluentes" mediante uma grande desenvoltura e uma representação pouco rigorosa. Os vestígios mercantes podem ser de alguma maneira velados.

A: Nos nossos ensaios finais, a palavra de ordem era: "Agora dividam pela metade tudo o que vocês fazem". Mas com Hans Sachs isso jamais funcio-

---

[2] O pintor Joseph Hegenbarth (1884-1962), Professor na Academia de Dresde desde 1946, ilustrou diversas obras da literatura musical, como esta *Almas Mortas,* de Gogol, e *Dom Quixote,* de Cervantes (N. T.).

nou. Especialmente o arranjo cênico lembrava em última instância o teatro camponês mais torpe e grotesco. Não sei o porquê.

B: Quando se trata de peças antigas, deve-se estudar o palco para o qual foram escritas, quer se trate de Shakespeare ou de Hans Sachs (ou de qualquer outra escola cômica desta época). Há algum tempo atrás vi *Romeu e Julieta* num teatro do interior. A célebre cena do balcão era incompreensível: o balcão era tão baixo que Romeu podia pegar nas mãos da sua Julieta. Imediatamente surgia a questão: porque ele não sobe, já que lá em cima, no balcão, estará mais protegido do que cá embaixo, no jardim? Se o cenógrafo e o encenador tivessem estudado um pouco o palco elisabetano saberiam que, em todas as peças, o balcão está a aproximadamente dois metros do chão. A poesia e a beleza da cena do balcão reside no distanciamento físico dos amantes. A ternura precisa ser gritada.

A: O que isso tem a ver com Hans Sachs? Você quer comparar Shakespeare com Hans Sachs?

B: Seria o último a fazê-lo. Não. Mas Hans Sachs também escreveu para um palco determinado. E este teatro exigia determinadas posições, certos agrupamentos e movimentos comparáveis aos que mostram gravuras ingênuas e grotescas da época. Por exemplo, consideraria um grande absurdo

diluir as peças de Hans Sachs, como se se tratassem de farsas, num turbilhão de vivacidade e de ardores frenéticos. O divertimento, aqui, deriva da complicação e mesmo da bonomia grotesca do autor. Representar Hans Sachs "modernamente" equivaleria a querer ganhar uma corrida de automóveis com um carro romano. Leia o "Livro Modelo" de *O Mestre Pfriem,* ou *A Audácia Camponesa*[3], editado pela Hofmeister. Você terá ali tudo o que quer saber.

[3] Título original: *Meister Pfriem oder Kühnheit zahlt sich aus,* comédia de Martinus Hayneccius (1544-1611), representada em estúdio pelo Berliner Ensemble, em março de 1954, com Heins Schubert no papel principal, com direção de Käthe Rülicke, em adaptação de Wera e Claus Küchenmeister (N. T.).

Diálogo 7

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ENSAIOS DE DETALHES

B: A propósito, você sabe que Engels fez o elogio do detalhe realista, que considerava o grande critério da arte realista? Foi a declaração de guerra à "miséria patética" dos artistas da época. Foi o elogio à grande simplicidade, tão difícil de ser obtida. Os olhares dos artistas deveriam tornar a descer do céu à terra, onde no passado já tinham sabido descobrir tantas coisas. Evidentemente, o que podiam agora descobrir nem sempre era grande e notável, mas existia e por conseguinte merecia ser visto. E poderia ser importante se, descobrindo na terra coisas novas, as entregassem aos homens que incessantemente perseguem a tentação de mudar o mundo para melhor. Livre da superstição, a arte entrou novamente para a esfera da produtividade humana; tornou-se humana. O detalhe é a expressão humana da arte. Tudo que havia sido metido debaixo do grande e furado chapéu de Deus ou do Mundo Espiritual, dever-se-ia desde agora manter na totalidade integral da

vida social dos homens, isto é, ali onde nasce e se transforma. Se se quisesse descrever o detalhe, dever-se-ia descrever o próprio detalhe, e não os sentimentos e ilusões que suscita. E dever-se-ia descrevê-lo como algo feito pelo homem, portanto, como algo a ser modificado pelo homem. Foi só com a descoberta do átomo que a ciência tornou-se realista; foi o detalhe que fez a arte tornar-se novamente produtiva.

A: Afinal, o que é o detalhe?

B: O elemento particular. A propósito, não se deve esquecer a importante tese segundo a qual o geral não existe senão no particular.

A: Só para se opor ao seu maremoto filosófico: todos os pensamentos, idéias e concepções de uma peça só podem surgir nos vários elementos particulares (detalhes) de sua representação — e em nenhum outro lugar. Na análise que fizemos, dividimos o texto em "pequenas peças". Creio que os ensaios de detalhe correspondem a esse capítulo do nosso trabalho teórico.

B: Sim.

A: Constituem o estágio seguinte do trabalho cênico prático depois das marcações.

B: Sim.

A: E ocupam a maior porção da encenação, cerca de sete décimos do trabalho. Com o esboço do cenário e dos figurinos, o encenador e os atores, em conjunto, tentam construir o espetáculo e os personagens, em suma: tentam montar a fábula, a partir de um grande número de detalhes realistas.

B: Sim.

A: Mesmo lembrando o ditado de que todos os caminhos levam a Roma, é preciso evitar que se desembarque em Paris.

B: Sim.

A: E cada "pequena peça" é ensaiada uma depois da outra, sem levar-se em conta o ritmo definitivo.

B: Sim, mas...

A: Eu só queria primeiro esclarecer tudo isso, antes de você começar a se exaltar. Pode continuar.

B: Não.

A: O que se poderia dizer sobre o método de trabalho? Como proceder?

B: Tomemos algumas experiências particulares. Então poderemos abordar dois ou três exemplos de cenas de distintas peças, as mais diferenciadas

possível. Aqui podemos ser mais breves do que quando tratamos do arranjo cênico – embora os ensaios de detalhe representem a maior parte do trabalho – pois há uma abundância de material acerca do detalhe realista, tanto no método de Stanislávski quanto no *Theaterarbeit*[1], do Berliner Ensemble.

A: Mas Stanislávski denomina seu método de "método das ações físicas". O que é isso?

B: O ator em busca de detalhes realistas deve representar com extrema precisão as numerosas pequenas ações da fábula, antes de investir pensamentos e sentimentos. Com isso evita que sejam representados aleatoriamente quaisquer idéias ou lugares-comuns, em vez das próprias situações concretas. O que para a vida é o último, para o ator é o primeiro. Por isso ele deve fazer o contrário do que faz na vida: como personagem, deve agir antes de pensar. Mas quais são as suas experiências a respeito?

A: Ruins. Sem se darem conta, os atores esquecem as situações e mergulham em si próprios. Aplicam-se sobretudo na construção de seu próprio

---

1 *Trabalho Teatral*, publicado em 1961. Livro coletivo com documentação de seis espetáculos do Berliner En-semble. Editora Henschelverlag, Berlim, RDA (N. T.).

caráter – independente dos outros intérpretes. Querem lançar-se imediatamente na representação. De repente, são pouco naturais. Que fazer?

B: Eu sempre anuncio, em voz alta, os títulos das pequenas "partículas" da cena. Isso incita os atores a tomarem conhecimento da inexorável fábula e a extrair dos acontecimentos reais, juntamente com seus companheiros, os traços de seu personagem. Aliás, se deveria admitir somente uma maneira de se interrogar sobre os detalhes: já vi alguém fazer isso? Como fazia?

A: Você quer obrigar o ator a propor somente aquilo que ele observou na vida real?

B: Sim.

A: Mas basta a mera imitação daquilo que foi observado?

B: Acho que não. A imitação daquilo que foi observado precisa ser complementada pelo pensamento: pois o original imitado diz muito sobre a sociedade. Das diversas observações que fez por acaso, o ator deve escolher as que lhe parecerem mais relevantes. E precisa representá-las dando mais peso do que possuem no acaso da vida cotidiana.

A: Isso não é o mais difícil, trata-se mais de uma questão teórica. O difícil, sobretudo, é isso: como

o ensaio de detalhe exige um grande esforço de concentração, de que forma os atores conseguirão esta fluência capaz de superar as dificuldades?

B: Para se obter um certo grau de naturalidade, pode-se também colocar no início dos ensaios de detalhe a seguinte questão: como me comportei quando isso e aquilo aconteceu comigo?

A: Em outras palavras: partir de si próprio.

B: Nestes casos, eu sempre fiz valer uma grande prudência: é preciso provocar o salto no tempo certo. O ator precisa estabelecer muito cedo a diferença, e não a igualdade, entre ele próprio e o personagem.

A: Eu também acho que a questão "como eu me comportei quando isso aconteceu comigo" é uma forma de observação – ainda que primitiva. Pois mostra-se apenas aquilo que já se observou em si próprio. Mas o remédio universal infalível contra a falta de naturalidade e a vaidade é o dialeto[2]. Nós o utilizamos quase todas as vezes. Eu digo ao ator: "Por favor, fale tudo no seu dialeto". Ajuda extraordinariamente. Num instante a fala, a atitu-

[2] O dialeto desempenha papel importante na dicção do teatro alemão, fenômeno que nos escapa dada a realidade lingüística do português (N. T.).

de e a situação tornam-se reais. O dialeto é implacável: torna ridículo o que não é natural.

B: Tenho boas experiências recorrendo a ocupações prosaicas, como comer ou concluir um trabalho preciso. Em *Milho Para o Oitavo Exército,* na cena da deliberação, quando o prefeito se torna solene e, portanto, acanhado, fiz com que ele comesse uma fatia de pão.

A: O que você acha do ímpeto e do temperamento durante os ensaios de detalhe?

B: Você quer dizer "temperamento teatral"?

A: Sim. Pode-se simplesmente proibir durante os ensaios prazeres como fumar ou beber. Mas que fazer com o temperamento teatral, mais nocivo ainda, que perturba a calma necessária para montar uma cena turbulenta?

B: Meu expediente mais seguro é interromper constantemente. Através de interrupção, evita-se que os atores afundem no pântano do temperamento as preciosas contradições das "pequenas peças" particulares. Mas, já te digo: os atores não gostam muito de ser interrompidos; eles acham que se quer machucá-los. Por isso, deve-se de vez em quando abandonar a pressão e propor um ensaio corrido. Toma-se nota dos erros e se discute depois.

A: A propósito, num dos nossos primeiros diálogos, você falou de um ator cuja teimosia forçou você a conter seu temperamento de encenador, você falou também que ele não tinha coragem de fazer as pausas na representação. Bem empregadas, muitas vezes as pausas dizem mais do que o texto. Mas quando falta a coragem...

B: Eu faço contar: 21, 22, 23, 24 etc. durante o tempo que for necessário. A duração é anotada com precisão no caderno de encenação e será vigiada pelos "cães de caça" até à última representação.

A: Bem brutal, mas tudo bem. Talvez você também conheça um remédio contra uma doença dos ensaios de detalhes: o hábito. As constantes repetições roubam o vigor do ator. Ele habitua-se ao que é divertido. Acaba achando cotidiano o extraordinário e o notável. Ele sabe de antemão as surpresas da fábula e o conflito entre os personagens torna-se coisa corriqueira. Que fazer?

B: Primeiro, o encenador precisa — já falamos disso — transformar-se sempre em espectador ignorante. Um expediente primitivo: voltar as costas para a cena e vê-la num grande espelho, com as posições direita-esquerda invertidas. Isso produz muito efeito. Ou então o encenador tampa os ouvidos e vê a cena como se ela fosse um filme mudo.

Para os atores é mais difícil. eles não podem sair de si próprios para se distanciarem. Mas mesmo assim há um meio: fazer séries de fotos dos detalhes errados e certos; o ator poderá estudar seu desempenho do mesmo modo como os pedreiros estudam a casa em construção. Outro expediente é a troca de papéis: os atores trocam os papéis durante alguns ensaios. Cada qual estará diante de si como um estranho. A troca de papéis entre homens e mulheres é útil. A propósito, ao fazê-lo, descobrem-se coisas: a mulher estuda o homem de modo mais crítico do que ele mesmo, e vice-versa.

A troca de papéis entre jovens e velhos é também recomendável.

A: Mais uma palavra sobre o ensaio de detalhes: são exaustivos. Por isso eles jamais poderão transcorrer sem que se sinta prazer. Somos mais produtivos brincando do que suando.

Diálogo 8

EXEMPLO DE ENSAIO DE DETALHE (I)

B: *E agora*
Como fazê-lo? Como
Reproduzir a relação social entre os homens,
De modo que possa ser compreendida e dominada? Como
Fazer para não mostrar somente a si e não
Mostrar dos demais apenas a forma como se comportam quando
Caem na rede? Como
Mostrar agora de que forma é tecida e lançada a rede do destino?
E tecida e lançada pelo homem? E portanto
Tecida e lançada para devorar o homem? A primeira coisa
Que vocês têm de aprender é a arte da observação.
(estrofe de um poema didático de Brecht)[1].

[1] *Discurso aos atores-operários dinamarqueses sobre a arte da observação* (N. T.).

A: Mãos à obra. Que cena vamos abordar? De que peça? Proponho *Os Fuzis da Senhora Carrar.*

B: Eu diria: tomemos a cena com a velha senhora Pérez. Ela consiste em grande parte no longo discurso da velha mulher. Por isso, muita gente a considera "não dramática", portanto sem ação, estática. Imagina-se que é impossível repousar na fábula em cenas deste gênero, e se faz a "encenação do texto".

A: Stanislávski chama isso de encenar a "ação falada".

B: Não. "Ação falada" significa que, ao lado da ação propriamente dita de uma pessoa, há ainda uma ação que se manifesta unicamente através de palavras – em suma, trata-se da separação de palavra e ação. Nos nossos ensaios, ainda não precisei desta noção prática, por isso jamais a utilizei. Investigamos sempre o comportamento de um personagem em relação aos demais. Do comportamento decorre todo o resto. A mentira, a dicotomia palavra/ação, não é senão um tipo de comportamento entre outros. Não precisamos de nenhum termo especial para designar isso. O comportamento oferece uma grande vantagem: é sempre de natureza social. A gente se "comporta" em relação a alguém: participam sempre ao menos duas pessoas. A expressão "tipo de comportamento" assinala inexoravelmente o caráter social

das atividades humanas. A propósito, uma citação de Brecht:

"As atitudes que os personagens tomam uns com relação aos outros constituem aquilo que chamamos de âmbito gestual. Atitudes corporais, entoações, expressões faciais, são determinadas por um *gestus* social: os personagens se insultam, se cumprimentam, se instruem uns aos outros etc. Das relações entre os homens fazem parte até mesmo aquelas que aparentemente são totalmente privadas, como a expressão da dor física na doença, ou a exteriorização da fé religiosa. Estas expressões gestuais são na maioria dos casos bem complexas e contraditórias, de modo a não ser possível traduzi-las com uma só palavra. E o ator precisa prestar atenção, ao construir sua representação necessariamente reforçada, para não desperdiçar nada, mas sim reforçar todo o complexo expressivo" (B. Brecht, *Pequeno Organon para o Teatro,* Parágrafo 61).

A: *Gestus!* O *gestus* de um personagem nada mais é que seu comportamento global numa situação dada. Global quer dizer: ação, palavra, entonação, gestos, atitude corporal etc.

B: Sim.

A: E os sentimentos?

B: Alguém pode ver os sentimentos? Vamos par-

tir daquilo que se observa. Os sentimentos devem exprimir-se visualmente. Somente se percebe aquilo que é expresso. Você vai ao vendedor de frutas e pede um quilo de frutas. Ele dirá: não tem frutas, tem maçã, pêra... E ele está certo. Gostaria de saber o que diria sua mulher se, partindo do conceito universal de "mulher", para você fosse a mesma coisa se este conceito se expressasse sob a forma de "Anna" de "Lisa" ou de "Emma".

A: Tudo bem. Que ocorre na cena da velha Pérez?

B: Uma vizinha, a velha senhora Pérez, cuja filha lutou contra Franco e caiu em combate, tenta convencer a senhora Carrar da necessidade da luta.

A: Mas como se desenrola a cena em particular, no detalhe? Ela não chega na casa da senhora Carrar como uma agitadora política. Ao contrário, começa se desculpando pela intransigência do seu pessoal.

B: Eu dividiria a cena nas seguintes pequenas peças:

1. A velha senhora Pérez se desculpa pelas dificuldades que o seu pessoal cria à senhora Carrar devido às suas opiniões.

2. A senhora Carrar menciona o fascista Fernando.

3. A história da professora Inês que pegou em arma para poder continuar sendo professora.

4. A senhora Carrar afirma que os generais são seres humanos.

A: A velha senhora Pérez conhece a senhora Carrar há muito tempo, conheceu seu marido, viu quando ele partiu para Oviedo. Como deveria ser sua entrada em cena?

B: Fizemos assim:

Batem à porta. Entra a velha senhora Pérez; ela não se deixa perturbar pela presença de um estranho na casa. Dirige-se diretamente à senhora Carrar e lhe diz, amigavelmente: "Sabe? Eu só estava esperando até o padre sair". Como a senhora Carrar se cala e assume uma atitude hostil, a senhora Pérez senta-se à mesa.

A: O que eu mais gosto nesta cena é o fato de ser uma velha mulher falando. Vejo a minha avó diante de mim: calma e descontraidamente ela fala ora a um, ora a outro. Além disso, a exatidão e a autenticidade das velhas mulheres faz-se notar aqui; elas citam dados e nomes precisos, provam a autenticidade da sua história com detalhes adicionais objetivos, como por exemplo: "Lá na América do Sul".

B: Vejamos a primeira "pequena peça". A senhora Pérez pede desculpas pelo seu pessoal. Como é a primeira fala?

A: "Estava mesmo querendo falar com a senhora sobre o meu pessoal..." Como ela diz a fala?

B: No nosso espetáculo a senhora Pérez inclinava-se em direção à senhora Carrar e se desculpava amistosamente: "Eu estava mesmo querendo..." Não se surpreende porque a senhora Carrar fica em silêncio. Ela retoma sua postura anterior e recua: "A senhora teme é pelos seus filhos, senhora Carrar. As pessoas nem sempre imaginam como é difícil..." Com uma discrição de gente simples, diz esta frase sem fitar a senhora Carrar, mas com um ligeiro sorriso: como não compreender isso?

A: Num sorriso?

B: Você já reparou corno as velhas senhoras sorriem quando pensam no passado, mesmo que este não tenha sido um completo "mar-de-rosas"? "Eu pus sete no mundo", diz a senhora Pérez voltando-se um pouco para o operário, a quem não tinha sido apresentada. Ela se apresenta ao operário com esta frase. O operário acena-lhe com a cabeça, amigavelmente. As pessoas simples não precisam de nenhuma cerimônia para se conhecerem. Depois ela novamente fala para si: "Agora, depois da morte de Inês, não me restam tantos. Dois não foram além dos cinco anos: perdi nos anos da fome de 1898 e 1899". Aparentemente, nada disso tinha a ver com a intenção de convencer a senhora Carrar para a luta.

A: Eu acho que as coisas não são assim tão simples na vida real. Como, sua intenção? A senhora Pérez não tem plano tático. A idéia vem-lhe à cabeça no fio da história que conta. Mas, prossigamos".

B: "Lá na América do Sul" – no nosso espetáculo, ela diz isso a José, para informá-lo: senão, como ele saberia? Ela dá a deixa sorridente, desculpando-se; seu sorriso, porém, desaparece quando, indiscretamente, a senhora Carrar cita Fernando.

A: Aqui reside um ponto nevrálgico, pois escolhemos um título especial para este momento.

B: Sim. A senhora Carrar torna-se agressiva. Em tudo vê um ataque dissimulado contra si, por conseguinte passa a atacar. O "É" seguinte, pronunciado pela senhora Pérez, é difícil de dizer.

A: Ela deve dizê-lo suspirando?

B: Que horrível! Você já observou alguma vez na vida real quando as pessoas idosas falam do filho perdido? Eu faria dizer este "É" de forma muito séria e com a maior dignidade. Com o *gestus:* com efeito, nós ainda temos Fernando. Com a fala "Nós nunca mais falamos em Fernando" ela, serena mas inexoravelmente, enterra seu filho Fernando, o fascista: ela não quer mais vê-lo. A breve pausa que segue é decisiva.

A: Marca a transição para o próximo título.

B: Mas uma transição não gradual. As atitudes dos velhos mudam subitamente; a velha senhora Pérez recomeça do zero: "Sabe? A senhora não poderá compreender bem minha família..."

A: O que ela narra em seguida sobre sua filha Inês é uma história trágica.

B: Mas a atriz deve evitar narrá-la tragicamente. Ao contrário. Primeiro, porque as pessoas simples não sentem vaidade ao mostrar suas lágrimas. E, segundo, a senhora Pérez conta esta história à senhora Carrar porque quer ajudá-la. Quando diz, por exemplo, que "a senhora não calcula o que meu marido precisou fazer para ensiná-la [à filha Inês] a nadar!", fala pensando naquela época, vê diante de si como Inês se recusava a entrar na água e sorri. O público fica sabendo que Inês não era especialmente corajosa, que sempre fora cautelosa – e, não obstante, foi para a linha de frente.

A: Se a atriz se pusesse a choramingar, esta bela referência estaria perdida. Este é um ponto capital. Porque a senhora Carrar repreende os combatentes pela sua violência: mas não pode censurar a professora Inês. Esta é uma das razões pelas quais, no final da cena, desnorteada, ela fará uma inventiva contra a amabilidade da senhora Pérez.

B: Exatamente. A calma e a autenticidade desta velha senhora produzem uma reviravolta na senhora Carrar: em conseqüência da sua postura de não lutar, ela se vê forçada a dizer amigavelmente: generais são seres humanos. Ela não pode decair mais do que isso. Precisa abafar suas próprias dúvida com gritos.

A: Portanto, nesta cena estática ocorre uma grande reviravolta.

B: A cena se destaca pela confrontação da senhora Carrar com o personagem nobre e amigo da senhora Pérez.

Neste sentido, estas falas são importantes:
(Carrar) – "Acho que ainda poderia estar viva".
(Senhora Pérez) – "Mas como?".

A: Este "mas como" é uma pergunta difícil de ser feita. Pois estas duas palavras precisam ser colocadas como uma questão real, e não como uma questão retórica, não é?

B: É. Por isso torna-se uma resposta clara. Sobretudo a preciosa frase da senhora Pérez: "Ela dizia que pretendia continuar como professora", não pode ser dita como algo natural, mas sim como uma descoberta importante: um ser humano sustenta ter precisado pegar em armas e lutar contra os generais situados nos mais altos postos, para poder continuar sendo professora! Não há uma

justificação mais bela para uma guerra de libertação do que as palavras desta senhora simples.

A: As falas da senhora Carrar são amargas, duras e ofensivas. Como reage a senhora Pérez?

B: Conserva sua calma e sua paciência. Ao mesmo tempo, compreende e não compreende a senhora Carrar. Sim, sua paciência aumenta quando explica o quanto custaram os estudos de Inês. O que é belo é a precisão de sua história.

A: Quantos encenadores diriam aqui: você precisa ser comovente.

B: E importante também é a aprovação da velha senhora Pérez, no dia em que Inês lhe disse que "não via jeito de ensinar que dois mais dois são cinco" e parte para a linha de frente.

A: A propósito, como se comporta o operário ante a história?

B: Ouve atentamente e observa sua irmã: sente vergonha por ela.

A: Isso basta?

B: Você já observou como o simples fato de ouvir é interessante no palco? Pelo amor de Deus, que o ator não faça caretas para demonstrar participa-

ção. Ao dizer: "Se um tubarão ataca e você se defende...", ele intervém irritado. Aflito e preocupado, diz que durante dois anos houve um pouco de luz e que agora querem que se faça noite de novo. Também aqui fica-se sabendo, mais uma vez, de modo simples e objetivo, por que o operário trocou a chave-inglesa pelo fuzil: não foi por prazer.

A: Conseqüentemente, a senhora Carrar é jogada para a defensiva. Percebe-se aqui como o padre frustrou-a com seu silêncio. Fizemos ela dizer a última frase amarga e asperamente, para que a senhora Pérez desistisse de falar com ela. A senhora Carrar não quer saber de conversa. A velha senhora Pérez despede-se com dignidade e delicadeza. José e o operário cumprimentam-na amistosamente com a cabeça; melhor, confiantes.

B: Aí está, mais um gesto. A nossa intérprete do papel da senhora Pérez, uma atriz jovem, inventou um belo gesto para acompanhar sua narrativa: sempre ligeiramente alisava com a mão o seu avental. Ela tinha observado este gesto em mulheres idosas. Eu quero ainda lembrar que, para interpretar o papel da senhora Carrar, Hélène Weigel aprendeu a costurar redes. Nesta cena ela manifestava sua cólera acelerando o ritmo do trabalho da costura.

Diálogo 9

EXEMPLO DE ENSAIO DE DETALHE (II)

B: Uma proposta: vamos falar da turbulenta cena oito de *Milho Para o Oitavo Exército,* a cena do alvoroço entre o senhor Sse e o comandante da guarnição.

A: Ótimo. Estou curioso por saber como neste caso você se arranjará sem recorrer ao temperamento. Pois a cena desénvolve-se impetuosamente, não?

B: Claro. Quando fizemos a marcação da cena, não demos nenhuma indicação aos atores. Jogamos os atores na água: eles tinham de nadar.

A: Como é que eles nadaram?

B: Brilhantemente. Logo resultou o seguinte arranjo cênico:

O digníssimo senhor Sse, que tinha acabado de comer (na mesinha baixa, em primeiro plano, de costas para a porta), entrega-se ao humor

lírico da digestão quando o gongo anuncia a entrada do comandante da guarnição. A calma é essencialmente quebrada: na porta, encontra-se o comandante Hun Shi-li, notório pela sua brutalidade. Ele fica na soleira da porta e manda seu soldado para a mesa de escritório – no fundo, à direita –, atrás da qual o prefeito e o militante da resistência estão entrincheirados. Depois de ter dado o seu soco, o comandante e o soldado desaparecem em passos rápidos, à direita do armazém. O senhor Sse precisa intervir. Ele corre do armazém à porta de saída atrás do comandante de guarnição que arrasta sacos de milho. Na porta de saída, recebe por sua vez um violento soco, dá meia volta, cambaleia por toda a sala para acabar caindo em cima do saco de milho que o soldado acabava de colocar na porta do armazém. Ele faz barulho, xingando o comandante e refugia-se no ambiente lateral, entrincheirando-se aí com uma mesa e uma cadeira. No centro da sala, o prefeito e o resistente retêm o comandante que uiva como um lobo, atirando-se contra a barricada. O senhor Sse foge por uma travessa estreita, enquanto o comandante da guarnição, seguro pelo prefeito e pelo militante no centro da sala, rola pelo chão, vociferando.

Este era mais ou menos o nosso arranjo cênico. Os atores achavam brilhante. Quando repetimos a cena, nos frustramos: o ímpeto era ridículo. Desistimos e recomeçamos tudo de novo. Começaram os ensaios dos detalhes.

A: Como?

B: Nos perguntamos: o que é que se passa? E chegamos aos seguintes títulos:

1. O comandante da guarnição intervém.

2. O comandante da guarnição tomou medidas junto às autoridades.

3. O digníssimo senhor Sse corre risco de morte pela primeira vez e recorre ao senhor Tai Chun.

A: Mas estes são títulos irônicos.

B: E daí? Eles indicam simplesmente o *gestus*-base de acordo com o qual ambos – o comandante e o senhor Sse – devem representar a cena: com dignidade e muita seriedade. Somente assim a cena terá efeito cômico.

A: Certo. Portanto, Hun Shi-li e o soldado apareciam mesmo nas costas do senhor Sse durante sua digestão.

B: Sim, e apareciam formando um pequeno grupo compacto. Atrás da escrivaninha (à esquerda, no fundo) havia também um grupo compacto: o prefeito e o resistente. O senhor Sse estava sentado, só, na pequena mesa baixa ao centro: uma posição perigosa.

A: Como se comportava o senhor Sse?

B: Como se não se tratasse de nada. Acaba de se servir mais uma vez da travessa de milho e segura seu prato debaixo do queixo e come em calma para não irritar inutilmente o comandante. Fala-lhe em tom de colega.

A: E o comandante?

B: Mal aparece na porta e descobre, com um olhar certeiro, o senhor Sse e a grande travessa de milho: seguia-se uma pausa tensa, ameaçadora.

A: A propósito: o intérprete do senhor Sse precisa saber comer com pauzinhos?

B: Sim.

A: O que você diria ao intérprete do comandante sobre o seu personagem?

B: Mais ou menos isso: Hun Shin-li, o comandante, já há algum tempo é segundo-sargento. É o perfeito imbecil. A postura de tigre, o tom rouco e cortante de sua voz de comando, a inabalável certeza que tem de sua importância, a elegante impetuosidade da sua mão direita — tudo isso é resultado de doze anos de trabalho no quartel. Ele confia nos efeitos infalíveis das suas decisões. Mete a mão até mesmo nos grandes alvoroços. Desta vez, por motivos inexplicáveis, seus métodos mais seguros fracassam completamente. Mas no início

de cena possui aquela imponência presunçosa do boxeador vitorioso.

A: No início o prefeito nega-lhe o milho. O comandante reagia furiosamente?

B: Muito pelo contrário. Objetivamente: ele vai aos fatos. Sem dizer nada, dirige-se diretamente ao prefeito e dá-lhe uma lição de burocracia: o prefeito engole seco o forte soco na cara. Por sugestão de um ator, montamos o seguinte detalhe: assim que o comandante desaparece no armazém, o militante revolucionário se aproxima e examina ostensivamente o queixo de seu prefeito; já não se pode contar com aquele que acaba de ser injustamente esbofeteado. Mais uma razão para forçar o senhor Sse a intervir.

A: A toda está passagem vocês denominaram: O comandante da guarnição tomou medidas junto às autoridades.

B: Sim, para dar ao acontecimento uma dimensão administrativa. É aí que reside o humor: a bofetada substitui a circular.

A: A intervenção do senhor Sse já está imediatamente ligada ao próximo título?

B: Sim, pois seu destino é selado no momento em que intervém. Aliás, o nosso senhor Sse tinha um

gosto de cólera pua o prefeito: se contradizia, era ao mesmo tempo insolente e indolente. Então caminhava solenemente para a porta do armazém com a intenção de mostrar como se lida com este tipo de gente.

A: Ele não deve participar do medo?

B: O medo manifesta-se aqui na excessiva dignidade. No nosso caso, o medo só aparecia uma vez, como tal: quando o senhor Sse apelava em tom amistoso para a sensatez do comandante faminto segurava a cortina da porta do armazém com o polegar e o indicador. Ao fundo, ouvia-se barulho dos sacos sendo arrastados.

A: Não obstante, o senhor Sse precisa demonstrar alguma reação quando o comandante reaparece carregando o primeiro saco.

B: Sim, ao não reagir. O espectador vê: o negócio começa a ficar sério. O ator não precisa acrescentar nada. Quando o comandante começa a levar saco por saco para a saída – precisa fazê-lo com a maior segurança e naturalidade –, o senhor Sse segue-o passo a passo e chama-lhe a atenção, pacientemente, de que ele tem a missão de vigiar o milho. Fizemos ele mostrar-se cada vez mais amigável, até a fala: "Se o senhor quiser o milho, terá de falar com Tai Chun". Então acontecia uma súbita reviravolta; inesperadamente, o senhor Sse gritava: "Ca-

ramba..." Mas como, então, o comandante limitava-se a dizer: "Puxa-saco do imperador, o senhor Sse embalava-se num passo heróico: num cólera repentina, lançava-se sobre o comandante e tentava arrastá-lo para o quartel dos japoneses.

A: O comandante era então completamente surpreendido por este heroísmo inesperado.

B: O nosso comandante mostrava uma coisa muito bela: deixava o senhor Sse agitar-lhe o braço direito para cima e para baixo, como se fosse uma alavanca de bomba hidráulica e olhava assombrado. O intérprete do senhor Sse decidiu que os movimentos da bomba deveriam tornar-se cada vez mais lentos, até ficar bem claro o que viria depois.

A: Já sei: o legendário soco que tornou célebre o comandante Hun Shi-li. Mas a brutalidade do golpe precisa ser apenas insinuada, pois, afinal, se precisará ainda do ator que interpreta o senhor Sse, não?

B: Nossos atores ensaiaram o soco coreograficamente: o comandante, levantando o braço, virava-se em tomo de seu próprio eixo. O intérprete do senhor Sse estava de costas para o público, ele podia bater as mãos no momento que recebia o soco, isso faz o barulho de um "direto no queixo", duro e seco. Depois do soco, o comandante girava em torno da escrivaninha e, no ímpeto, derrubava

uma bandeja. O senhor Sse ficava um momento imóvel parado, procurando um apoio, os braços erguidos para o ar, girava no calcanhar e atravessava a sala transversalmente, lento, teso, até escorregar ao chão de cima de um saco, na porta do armazém. Seguia-se um silêncio, só se ouvia o ofegar do comandante, que contemplava sua obra.

A: Isso só se consegue ensaiando uma coisa depois da outra, em "câmara lenta". Mas não há um modo mais fácil? Não se pode deixar, pelo menos cenas como essas, a um acaso feliz?

B: E se o acaso for infeliz?

A: Não entendo um ponto. No meio desta cena furiosa, vocês colocavam uma pausa tranqüilizadora. Como pode então o comandante dizer a frase: "Eu te estrangulo"?

B: Ele a dizia calma e objetivamente: conseqüência objetiva do trabalho realizado. Isso é extremamente mais interessante e mais engraçado.

A: Por que o prefeito e o resistente impedem o comandante de cumprir o seu cometido?

B: Porque eles ainda precisam do senhor Sse. Além disso, um assassinato no escritório da prefeitura não lhes convinha nas suas relações com os japoneses.

A: Mas se o comandante mostra-se assim tão violento, os dois não poderão contê-lo.

B: Pelo contrário: mostramos que o prefeito pode detê-lo até mesmo sozinho, com facilidade: anteriormente, ele havia engolido seco o soco, somente por razões táticas. Este é um ponto interessante. Ou não?

A: Torna o prefeito mais astuto.

B: "Entre dois combatentes, vence aquele que pensa", diz Lao-tsé. No fim da cena, o comandante desconcertou-se definitivamente e estava deitado por terra – mantido nesta posição pelo prefeito e pelo militante –, gritando do chão ao senhor Sse, depois de ainda tentar saltar para a barricada do senhor Sse.

O nosso senhor Sse mostrava uma contradição engraçada: com um sorriso triunfante gritava detrás da barricada: "Agora te peguei", esfregando seu queixo maltratado. Com a capa ao vento, quase na horizontal, arrojava-se pela porta afora, em busca de Tai Chun. Era seguido por um banquinho...

A: Isso certamente teve efeito cômico, sobretudo porque o espectador ainda tinha na cabeça o digníssimo senhor Sse da primeira cena.

B: A rigor, sobretudo na comédia, é da maior importância os atores possibilitarem ao especta-

dor observar as grandes posturas, para que, num certo movimento, possa comportá-las com outras. Mas se as atitudes são pequenas, naturalistas, se passam despercebidas, jamais se conseguirá este efeito. A propósito, nesta cena empregamos ainda um outro efeito parecido. Enquanto o comandante discutia com o senhor Sse, o soldado espiava pela porta do armazém. Ele acompanhava a cena, portanto, com grande aborrecimento. Não tinha nada a ver com as brigas de seu segundo-sargento, exceto quando recebia uma ordem. Luta de classes num exército de mercenários. Naturalmente sua postura comentava a brutalidade selvagem dos antagonistas: tornava-as ridículas.

A: Brecht não chamava estes efeitos de "efeitos de distanciamento"?

B: Também, mas...

(Aqui interrompe-se o relato da conversa. Consta que a discussão sobre este ponto durou vários dias. Deve ter provocado olheiras, com toda certeza.)

Diálogo 10

OS ENSAIOS CORRIDOS

A: Precisamos agora falar dos ensaios corridos, o próprio termo já diz tudo: a peça corre, encadeia-se o espetáculo?

B: Como?

A: Rapidamente.

B: Isso seria mecânico. O próprio tempo existe para servir à fábula, ou melhor: a divisão do tempo, ou, se você preferir, do ritmo. Contudo, o estabelecimento do ritmo certo está ligado ao estabelecimento da fluência necessária à apresentação da obra de arte. O espetáculo não deve, de modo algum, denunciar o suor que custaram os ensaios de detalhes. Imagine um acrobata que durante um número difícil gemesse e se queixasse para atrair a atenção do público sobre o esforço que fez. Que aconteceria?

A: Eu reclamaria ao diretor do circo.

B: No teatro não deveria ser diferente.

A: E como estabelecer esta fluência?

B: 1. O encanador deve esquecer o seu caderno de anotações e deve transformar-se num espectador comum.

2. É preciso dizer aos atores que eles devem somente "marcar". Isto é, precisam livrar-se da carga que significam os múltiplos detalhes, devem ligar os detalhes até então isolados e interpretar tudo com energia discreta.

3. Não deve haver mais interrupções. Os erros serão anotados e comunicados depois.

4. São estabelecidas, de cena para cena, as transições flexíveis, fluentes, elegantes, significativas.

A: E como você restabelece depois o tom grave?

B: Não o restabeleço em hipótese alguma. Detesto no palco um tom grave, compassivo e ostentatório. Isso é pouco sério e é idiota.

A: Você falou há pouco dos contornos do desenvolvimento, da evolução dos personagens — as pessoas sensatas falam de caráter. Eles não são estabelecidos durante o ensaio corrido?

B: Sim. Para ser breve: o ensaio corrido é para

ritmo, fluência, transições, contornos da evolução. Aliás, eu jamais realizei um ensaio corrido sem os figurinos. De que maneira os atores poderiam encontrar um ritmo certo se pouco antes da representação fossem surpreendidos por uma vestimenta estranha? A experiência ensina que os figurinos, quando começam a ser usados, sempre retardam o ritmo.

A: Está bem. Exemplos. O que acontece com os contornos da evolução? O que você entende por isso? O encenador deve estar atento a quê? Por exemplo, em *Milho Para o Oitavo Exército.*

B: Posso citar a mim mesmo? Ou preciso, por razões de tato, voltar a mastigar o que já foi mastigado?

A: Você quer facilitar as coisas?

B: É.

A: Tudo bem.

(Nota do protocolo da discussão: É difícil reproduzir o sentido exato deste "Tudo bem". O interlocutor A *pronuncia-se segundo o seguinte gesto: se você quer estar à vontade, por favor, isso não é generoso da sua parte, mas afinal não me importa, tudo bem. É como no teatro: uma palavra pode ser pronunciada das formas mais con-*

traditórias. Mas quantas palavras são necessárias para descrever um gesto?)

B: (Citando a si mesmo: Extrato do "Livro-Modelo" de *Milho Para o Oitavo Exército*[1]):

"O senhor Sse

"O personagem do senhor Sse atravessa toda a peça. É importante que o intérprete economize os meios de representação. Na disputa com o soldado da guarnição, ele não pode antecipar a briga que terá mais tarde com o comandante. Nesta cena, realmente ele não briga; pelo contrário, tenta evitar a briga. Nós fizemos o ator dizer na surdina as falas agressivas (Por que o senhor não vai ao quartel japonês dizer isso a Tai Chun?), como se temesse seu próprio temperamento.

"Depois da refeição, fizemo-lo esquecer por um momento sua desconfiança de tudo na prefeitura. Num tom quase de camaradagem ele pergunta ao prefeito – que na aldeia ocupa uma posição social superior à sua – pelo terno que lhe prometera. Mais embaraçoso ainda para o senhor Sse é a falta de consideração demonstrada pela entrada do comandante da guarnição. Ele alcança o apogeu do triunfo e da altivez quando Tai Chun castiga o comandante. Sua bebedeira é uma luta heróica para

[1] Na RDA, publicado por Edições Hofmeister, Leipzig, 1966 (N. T.).

manter a postura e a dignidade. Quando escala o armário dos arquivos, o faz com nobreza. São relevantes alguns pontos destacados em que o senhor Sse sai do seu papel e se torna um traidor ordinário.

"Mostramos isso algumas vezes durante a refeição, na briga com o comandante, quando ele bebe.

"Tai Chun

"O ritmo da segunda entrada de Tai Chun é decisivo para o personagem: a escuridão, isto é, os resistentes estão no seu encalço. O ritmo não está somente nas transições rápidas e nos olhares nervosos. Poderá também ser demonstrado pelas pausas mais longas, fixas (depois da devolução do saco de farinha branca pela guarnição) e pela correção acentuada.

"O prefeito

"Tomar muito cuidado com as constantes mudanças do prefeito: 'fiador dos japoneses'/chefe dos revolucionários. Esta mudança precisa ser bem visível para o espectador. Cenas principais: a deliberação dos resistentes (cena 5), alteração do plano (cena 11).

"O plano

"O plano, suas alterações e execução são as peças principais da fábula. Nós convidávamos com

freqüência espectadores que não conheciam o texto. No final dos ensaios, perguntávamos a eles sobre as diferentes fases do plano. Com base nas respostas deste questionário, fizemos o prefeito "pronunciar a formulação do plano lenta e insistentemente ('Depois das onze horas, protegidos pela escuridão, os camponeses trarão...'). Os resistentes deviam ouvir, imóveis.

"As duas mulheres

"Para perceber a beleza e a importância destes dois papéis mudos, é preciso haver um certo senso político e dramatúrgico.

"As mulheres (suponhamos que fossem a mulher e a filha do prefeito) trabalham quase sem cessar durante toda a peça na sala contígua. Elas preparam a operação noturna dos revolucionários: graças às suas albardas, o milho poderá ser transportado para o Oitavo Exército.

"Enquanto no escritório ao lado a situação oscila entre o fracasso e o êxito, as mulheres trabalham ininterruptamente na execução do plano.

"Elas executam o trabalho e as tarefas em silêncio: a mulher emancipa-se de uma indiferença de seis mil anos. Ela aprende a agir para a Revolução, antes de aprender a tomar parte na discussão. Várias vezes, durante os ensaios, combatemos o ponto de vista de que o espectador não as notaria. Este ponto de vista, tratando-se de uma representação realista, está errado: a verdade é mais múlti-

pla do que pode perceber o espectador num único olhar. Na nossa montagem, a calma das mulheres fazia contraponto com os acontecimentos em curso na sala principal: um recurso seguro para chamar a atenção.

"Os dois personagens das mulheres são um belo exemplo da poesia e política".

A: Pare: Você poderia dar um exemplo de *Os Fuzis da Senhora Carrar*?

B: (Extrato do "Livro-Modelo" de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, páginas 14 e 15):

"O personagem de Teresa Carrar apresenta, no início da peça, a atitude de muita gente de nossa época. Quando duramente golpeadas, as pessoas se perdem em suas preocupações; tornam-se amargas, infelizes e, sobretudo, passivas. Pensam que poderão assegurar sua pequena paz privada dentro de quatro paredes, fecham os olhos e os ouvidos e se distanciam de tudo. Quando Teresa Carrar retira do forno o pão assado, é uma mulher diferente daquela que havia colocado ali a massa crua. Seria falso pensar que ela muda de repente, quando lhe trazem à casa o seu segundo morto. Tudo acontece como se tivéssemos um copo vazio no palco e ouvíssemos nitidamente caindo dentro dele uma gota depois da outra – até encher o copo.

"É narrado o que aconteceu na noite em que seu marido partiu para a linha de frente: ela assou um pão para ele e os dois estavam de acordo

acerca da diferença entre rico e pobre, entre explorador e explorado; do contrário, a pequena bandeira vermelha não estaria mais ali.

"Acreditamos mais em José e Manuela quando dizem que ela aconselhou e ajudou seu marido a partir para a linha de frente, do que na própria senhora Carrar quando diz que não o ajudou. Se não, porque ela acrescenta a frase: 'Todos são testemunhas', quando, todo mundo diz exatamente o contrário? Ela mente. Naquela ocasião, estavam de acordo de que era preciso lutar por uma vida melhor, de que não se pode contemplar passivamente a injustiça, e os filhos assistiam às suas conversas; notamos bem isso na atitude de José. Ora, a mentira de Teresa Carrar é uma gota que cai no nosso copo; está não apenas desnorteada, mas o passado faz-se presente para ela. Quando diz a Manuela 'Cale essa boca', talvez lembre-se do último forte aperto de mão e como eles se olharam nos olhos: da grande união da gente pobre, a consciência de classe que dá um sentido à vida e nos mantém altivos.

"Quando Manuela sai, a senhora Carrar está tão desnorteada que caminha perplexa de um lado para outro. Quer ir buscar Juan, depois decide que José deve fazê-lo, mas muda de idéia novamente, e diz que ela mesma irá buscá-lo. Contudo, não vai buscar Juan, vai buscar o padre.

"Durante o diálogo entre o padre e o operário, uma outra gota cai no nosso copo.

"Teresa Carrar se transforma, já não é a mesma mulher que colocara a massa no forno. Dá um passo à frente na sua evolução quando o padre se cala ao ser indagado pelo operário se não era verdade que quinhentos mil homens, mulheres e crianças que iam fugindo foram ceifados pelos canhões dos navios e pelas bombas e metralhadoras das esquadrilhas aéreas de Franco... Um salto no seu desenvolvimento dá-se quando o padre volta a se calar ao ser perguntado pelo operário se a senhora Carrar e seus filhos estão em segurança se não se levantarem contra o general Franco.

"Mais tarde, ela pergunta: 'Por que é que o Padre fica mudo, quando deveria dizer qualquer coisa?'

"A água cai como uma cascata em nosso corpo durante a visita da senhora Pérez.

"Quando Carrar diz que a filha da senhora Pérez ainda poderia estar viva se não tivesse combatido, a senhora Pérez responde com a pergunta: 'Mas como?'. A senhora Pérez reconhece sua situação e isso contamina a senhora Carrar. Que vida é essa de exploração, opressão e eterno perigo de guerra? A senhora Carrar se irrita porque nota que ela está errada; ela apega-se à sua afirmação de que se deveria ater ao seu trabalho, como se não se precisasse exatamente defender seu trabalho! Somos gente pobre e meu filho é pescador, são os motivos que usa intransigentemente para que não se lute contra

os generais. A velha senhora Pérez destrói estes motivos calma e amigavelmente. Ela possui um contra-argumento: sua Inês queria continuar sendo professora. Trata-se de um argumento relevante e belo, não é tão fácil para a senhora Carrar dobrar este argumento.

"Não obstante, ela ainda pergunta por que Inês não ficou simplesmente na sua escola, em vez de sair para o combate. Recebe como resposta aquilo que a professora dissera a Pedro: ela não podia ensinar que dois mais dois são cinco e que o general Franco era um enviado de Deus.

"Depois da saída da senhora Pérez, a senhora Carrar se envergonha e afirma que dissera em voz alta coisas que nem estavam sendo pensadas: um passo adiante na sua evolução.

"Quando ela diz embaraçada que não tem absolutamente nada contra a filha dos Pérez, seu irmão fica pela primeira vez furioso e lhe diz: 'A partir do momento que não fez nada por ela, ficou contra ela, e se não é contra os generais, é a favor'. Agora só lhe resta apelar para a piedade. Com astúcia e charme, ela simula ter torcido o pé. Não consegue levar adiante a pequena mentira, porque seu temor por Juan precipita-a em direção à janela. A lanterna de Juan não está mais lá.

"Quando lhe trazem morto o filho que não estava combatendo, ela só tem uma última débil objeção: 'Não pode ser! Deve ter sido engano! Ele só estava pescando!'. Nenhum grito, nenhuma

lágrima, um só nome, em voz baixa: 'Juan', como se quisesse despertá-lo. Como não recebe nenhuma resposta, seu desenvolvimento está concluído. O copo está cheio.

"A reza das mulheres incomoda-lhe – agora que ela sabe que rezar não adianta. Em todo caso, pergunta: 'Vocês podem me ajudar a estender o corpo em cima da arca?', como se quisesse acabar com as rezas. E para que os demais também soubessem o que ela sabe agora, mostra a todos o boné de Juan: 'Todo puído. Homem decente não usa um boné assim'. Foi por isso que os fascistas o abateram tão facilmente. Juan teria sido mais útil com um fuzil do que com equipamentos de pesca! Quando a senhora Carrar pede às pessoas que se retirem de sua casa, ouvimo-la dizer calmamente: 'Meu irmão está comigo'. Ela aliou-se a ele, o irmão já não é mais inimigo. O pano manchado de sangue no qual acabam de trazer Juan é sua nova bandeira: bandeiras como estas precisamos sempre voltar a ver, até que tenhamos alcançado a vitória definitiva. Teresa Carrar agora o sabe e vai combater por Juan.

"Os fuzis da senhora Carrar não estão escondidos: estão nas cabanas dos pescadores, nos currais das montanhas, no vale às margens do rio, nas beira de praias. Nenhuma resistência é vã, toda luta nos aproxima da vitória".

A: Posso também eu ensinar um pouco? Depois

de tudo o que foi dito, o ensaio corrido deveria marcar, sobretudo, os pontos nevrálgicos, os grandes nós da cena, e o encenador deveria vigiar com a máxima atenção para que o aperfeiçoamento dos detalhes não misture as contradições. Você não acha?

B: Isso é decisivo. É o que eu queria dizer quando afirmei que o ritmo precisa ser empregado dramaturgicamente. Por exemplo: em *Milho Para o Oitavo Exército* aplica-se dramaturgicamente os ritmos das diferentes cenas. Isto é, as cenas são opostas umas das outras no seu ritmo; por exemplo: deliberação/cena de Tai Chun/conversa sobre o Oitavo Exército, refeição/cena de pancadaria entre Sse e o comandante/refeição do comandante/segunda cena de Tai Chun etc.

Os atores precisam ter a coragem de quebrar um ritmo e saltar para outro. Algo parecido com a mudança dos ritmos do andamento na música.

O ritmo do "ataque do Oitavo Exército" não pode ser prefigurado nas cenas precedentes.

Um expediente seguro para dar os saltos de ritmo, os pontos nevrálgicos (em suma: para se obter saltos dialéticos), é o corte durante a representação. Por exemplo: Atenção, ponto nevrálgico! Ou então: Atenção, mudança de ritmo! etc. Eu já utilizei também com êxito um grande tambor: uma batida em cada ponto nevrálgico. Mas naturalmente isso são pequenos truques da encena-

ção. Nos ensaios corridos, contudo, dever-se-ia deixar o ator em paz. E melhor abandoná-lo a si mesmo e o encenador deve retirar-se prudentemente do assunto.

A: O que ocorre com as transições?

B: Eu acho que já falamos nisso a propósito da nossa análise. Aplique você mesmo a teoria; me aborrece costurar duas vezes a mesma coisa. As costuras não ficam melhores por isso, e o remendo será maior.

Mas, por fim, outra citação de Brecht. Foi extraída de sua última tabela aos atores do Berliner Ensemble, escrita poucos dias antes de sua morte:[2] "Nós devemos portanto representar de maneira rápida, leve e vigorosa. Não se trata de excitação, mas de rapidez, não somente para representar ligeiro, mas também para pensar ligeiro. Devemos ter a cadência dos ensaios. As réplicas não devem

[2] Segundo Fernando Peixoto, no livro *Brecht Vida e Obra* (Editora Paz e Terra, 3.ª edição, 1979), talvez tenha sido este o final do último texto escrito por Brecht (data de 5 de agosto, ele morre em 14 de agosto de 1956). O Berliner Ensemble preparava-se para sua primeira temporada em Londres, realizada de 27 de agosto a 15 de setembro de 56. Foi escrita como instrução ao elenco que ensaiava *Galileu Galilei* e estava afixado na "tabela" do Berliner Ensemble quando ele morreu. Tradução de Fernando Peixoto, no livro acima citado (N. T.).

ser ditas com hesitação, como quem oferece a alguém seu último par de sapatos, mas lançadas como balas. É preciso que o público perceba que aqui numerosos artistas estão trabalhando como uma coletividade (como um 'Ensemble') e que é o conjunto, em comum, que conta ao público histórias, idéias, esforços".

A propósito, com relação ao ritmo, o próprio Brecht, de cronômetro na mão, era dos mais impiedosos. Apropriemo-nos não apenas de suas grandes obras, mas também de suas pequenas práticas.

Diálogo 11

ENSAIOS TÉCNICOS E ENSAIOS GERAIS

B: Ao chegar no fim de nossas conversas, sinto um mal-estar: apresentamos as encenações como um processo científico, provavelmente porque o aspecto científico é o mais fácil de ser assimilado e porque todas as suas questões acabavam remetendo a ele. Mas e a grande e simples questão: o que é o belo no palco? Só haverá uma nova arte socialista quando houver uma nova visão da beleza, quando tivermos educado nosso olhar de maneira a torná-lo sensível ao que é hoje a beleza. O conhecimento das relações sociais nos libertou de alguns equívocos: depende de nós, portanto, representar a verdade no palco. A verdade no palco só será verdade se aparecer aliada à sua irmã, a beleza. Nisto, ainda "engatinhamos no empirismo": o conhecimento que possuimos do que é a beleza em nossa época encontra-se em "estágio de grande desordem". Ainda assim, vamos juntar as nossas experiências.

A: Você me vem com reflexões desta ordem, no

momento em que vamos falar dos ensaios técnicos...

B: Veja os acessórios, o material de contra-regra. Em *Os Fuzis da Senhora Carrar* vi com freqüência o operário, sedento depois da longa caminhada, beber seu vinho em caneca de cerveja e copos de água. Para começar, isso está errado: na Espanha, as pessoas simples tomam vinho em bilhas e não em copos. Mas é sobretudo feio: os pescadores espanhóis não bebem – como disse – em copos feios. Dê uma olhada numa bilha de vinho espanhola: sua forma bela e o belo uso que fazem dela. Levantam a bilha com as duas mãos para o ar e deixam cair um fio de vinho na boca. Que bela cerimônia, que belo espetáculo!

A: Mas os acessórios não podem chegar só na hora do ensaio técnico.

B: Está certo. Veja os móveis. Com pouca despesa, pode-se fazer cadeiras de palha espanholas, com seus encostos altos, estreitos e o assento de palha clara. Sentados em tais cadeiras, os personagens serão muito mais belos e interessantes do que sentados nas horríveis cadeiras de café, como se vê na maioria das montagens de *Os Fuzis.*

Ou: uma mesa rudimentar em *Milho Para o Oitavo Exército,* como se vê em muitas gravuras chinesas, perde sua beleza se for pintada com uma

cor forte. Ela será muito mais bonita se for conservada a madeira crua.

A: Isto é, tem-se menos trabalho com a madeira.

B: Pelo contrário. Requer mais trabalho: a madeira precisa ser acepilhada, sem, contudo, ficar demasiadamente lisa. Depois, passa-se várias vezes areia na mesa, para se obter o efeito de uma mesa muito usada. Talvez seja preciso marcar com o maçarico algumas irregularidades – mesas velhas são irregulares – e logo limpar os lugares queimados. Quando, por fim, a velha mesa usada está no palco, nos decepcionamos: com a luz do palco, o efeito é obtuso e feio. Vem então a última etapa: a velha mesa usada será envernizada, de tal forma que não desapareça sua aparência de usada. Agora, é ao mesmo tempo brilhante e usada. Em suma: há em cena uma bela peça mobiliária. Do mesmo modo procedemos com os figurinos.

A: Estas são as únicas tarefas do ensaio técnico?

B: São, em todo caso, muito importantes e pouco conhecidas.

A: Segundo a minha experiência, dever-se-ia muito cedo ensaiar com os móveis e decorações definitivos. A rigor, eles também precisam ser ensaiados, assim como os atores.

E sobre a iluminação?

B: Em ambas as peças usamos luz uniformemente clara: de que forma o espectador poderá observare julgar o comportamento dos homens mostra melhor a noite, a tarde, do que uma luz de crepúsculo. Em *Milho Para o Oitavo Exército* mostramos o romper do crepúsculo através do crescente medo do senhor Sse e através de alguns lampiões que o iluminavam. Dessa forma, fizemos do crepúsculo um uso dramatúrgico e não absurdo. Aliás, as piadas só funcionam na claridade: isso é um fato.

A: Isso vale para todas as peças?

B: Não, em peças como *Jubileu,* a atmosfera de mofo, de crepúsculo, tem uma função dramatúrgica. Só que, mesmo neste caso, eu limitaria o ar de mofo à decoração; em compensação, jogaria luz clara nos planos de representação. A propósito, nós nunca iluminamos sem a presença dos atores. Exatamente por este motivo.

A: Nós utilizamos os ensaios técnicos também para ensaiar as mutações da cena. Tempo máximo: um minuto. Qualquer mudança mais longa quebra a fábula; este corte pode ter sentido em determinados lugares. Neste caso, fazemos um intervalo.

B: *Milho* e *Os Fuzis* são peças de um ato só.

A: Mas existem outras peças.
Vamos à conclusão: ensaio geral.

B: E os ensaios-de-mesa antes do geral?

A: O que?

B: Ensaios-de-mesá. Uma doce medida despótica do novo teatro; por isso mesmo, uma medida sensata: reúnem-se os atores em torno de uma mesa – sem ponto – e o texto é lido rápida e fluentemente, arenas indicando-se os gestos e anunciando-se as deslocacões. O espetáculo perde assim o suor do trabalho de ensaio. Ganha aquela fluência que torna possível mostrar as coisas difíceis. Personagens e acontecimentos bem trabalhados permanecem visíveis, mesmo durante a leitura de mesa. É o meio mais seguro de controlar se são realmente compreensíeis.

A: E o ensaio geral?

B: Deve transcorrer como o espetáculo.

A: (Rompe em sonora gargalhada.)

B: O cronômetro na mão do encenador tem agora a última palavra. E em geral convidamos espectadores que interrogamos em seguida. Constatamos ainda uma coisa interessante: "revirar" a construção de um personagem no ensaio geral é mais

fácil para um ator do que nos ensaios anteriores. Isto é, um personagem trabalhado corretamente e com precisão é mais fácil de modificar do que um mal construído.

A: O que há ainda por dizer?

B: Que a célebre superstição de que um péssimo ensaio geral garante uma ótima estréia pode ser um tiro pela culatra.

A: E, com isso, encerra-se o trabalho de encenação.

B: O trabalho começa enfim a ficar interessante, é isso que você quer dizer?

A: ???

B: Pode-se agora finalmente ensaiar junto com o parceiro: o espectador.